TRENTE

MÉLODIES POPULAIRES

DE GRÈCE ET D'ORIENT

PARIS. — IMPRIMERIE CHAPONET, RUE BLEUE, 7

TRENTE

MÉLODIES POPULAIRES

DE GRÈCE & D'ORIENT

RECUEILLIES ET HARMONISÉES

PAR

L. A. BOURGAULT-DUCOUDRAY

Traduction Italienne en vers adaptée a la Musique

ET

Traduction Française en prose

DE M. A. DE LAUZIÈRES

QUATRIÈME ÉDITION

HENRY LEMOINE ET Cie, ÉDITEURS
PARIS, 17, RUE PIGALLE — RUE DE L'HOPITAL, 44, BRUXELLES

A MONSIEUR ÉMILE BURNOUF

MONSIEUR,

Lorsque vous dirigiez l'École Française à Athènes, vous m'avez secondé de la manière la plus bienveillante et la plus efficace dans l'accomplissement de la mission que m'avait donnée Monsieur le Ministre de l'Instruction publique d'étudier la musique de la Grèce dans ses chants religieux et ses mélodies populaires. Depuis que je me suis livré à ces études, vous m'avez constamment prouvé, en m'aidant de vos encouragements et de vos lumières, que vous vous intéressiez à mes travaux.

Permettez-moi aujourd'hui de vous dédier ce recueil ; veuillez accepter ce témoignage de ma vive reconnaissance et de mon respectueux dévouement.

L. A. BOURGAULT-DUCOUDRAY.

PRÉFACE

Ce recueil ne contient pas, à beaucoup près, tous les chants populaires que nous avons rapportés de notre mission en Grèce et en Orient. Le nombre considérable d'airs de toute espèce que nous avons recueillis pendant un voyage de quatre mois nous met en droit de considérer l'Orient comme une mine musicale inépuisable.

Ce premier volume renferme presque toutes les mélodies populaires que nous avons recueillies à Smyrne, et quelques-unes seulement de celles que nous avons recueillies à Athènes. Il ne contient aucune des chansons populaires que nous avons notées à Constantinople, ni aucun des nombreux airs de danse que nous avons recueillis à Constantinople, à Smyrne, à Athènes et à Mégare.

Aucune des mélodies qui composent ce recueil n'avait encore été écrite (1). *Nous avons dû recourir à l'obligeance des personnes qui les avaient dans la mémoire, pour pouvoir les fixer par l'écriture. Parmi elles, il doit y en avoir de fort anciennes; on sait combien certains airs préférés, qui sont l'expression juste du tempérament de certaines races, se perpétuent par la tradition et le souvenir. Il nous est impossible d'en fixer la date, même approximativement. Tout ce que nous pouvons constater, c'est que la plupart de ces airs, même en supposant (ce qui n'est pas prouvé) qu'ils ne soient pas très anciens, sont construits d'après les principes des* gammes antiques. *On retrouve en Occident l'application de ces gammes dans les mélodies du Plain-Chant; mais ces dernières, privées aujourd'hui de leur rythme et de leur caractère primitifs, ressemblent à des momies, si on les compare aux mélodies vivantes de l'Orient.*

---

(1) *Il faut en excepter trois que nous avons trouvées écrites en notation orientale et que nous avons traduites en notation européenne.*

Les mélodies que nous avons recueillies se distinguent par la souplesse de leurs contours mélodiques et l'indépendance de leur allure. Elles sont non moins frappantes au point de vue des rythmes qu'au point de vue des modes. Très souvent, pour traduire ces rythmes par l'écriture, nous avons dû, dans le même air, entremêler des mesures différentes. Ces rythmes, quoique irréguliers, sont naturels; ils tirent, de leur irrégularité même, quelque chose de plus expressif et de plus saisissant. Leur existence est si intimement liée à celle de la pensée musicale, que celle-ci perdrait tout son caractère et tout son charme, si on tentait de les ramener à l'unité de mesure consacrée dans l'art européen.

Nous nous sommes attaché, en notant chaque air, à le reproduire tel que nous l'entendions, à le photographier pour ainsi dire, respectant en lui tout ce qui rompait avec les habitudes de la musique européenne, tant au point de vue de la régularité rythmique que sous le rapport de la constitution modale. Nous avons eu la chance de rencontrer, dans le cours de notre voyage, des personnes dont l'obligeance a singulièrement facilité une tâche que leur excellente mémoire et leur heureuse organisation musicale nous permettaient d'accomplir avec sécurité. Tout notre travail s'est borné, d'abord, à écrire le plus exactement possible les mélodies qu'on nous chantait, ensuite, à les harmoniser. Nous nous sommes imposé pour loi de ne jamais toucher à la mélodie pour les besoins de l'harmonie; au contraire, nous avons fait obéir l'harmonie à la mélodie, nous efforçant de conserver dans nos accompagnements le caractère du mode *auquel la mélodie appartenait. Si l'on retranchait de ce recueil les accompagnements et quelques-unes des ritournelles, il resterait purement et simplement la reproduction fidèle de ce que nous avons entendu.*

Dans notre travail d'harmonisation, nous ne nous sommes interdit systématiquement l'emploi d'aucun accord. Les seules harmonies que nous ayons proscrites sont celles dont le caractère nous paraissait contrarier l'impression modale *engendrée par la mélodie qu'il s'agissait d'harmoniser. Nos efforts ont eu pour but d'élargir le cercle des modalités dans la musique polyphonique, et non de restreindre les ressources de l'harmonie moderne. Nous ne pouvions nous laisser enchaîner par les règles du passé dans une tentative qui leur échappe; si elle doit trouver des imitateurs, c'est une sanction que l'avenir seul lui réserve.*

Puissions-nous avoir réussi à démontrer ce qu'il y a de fécond dans l'application de

la polyphonie aux gammes orientales! La musique de l'Orient, immobilisée jusqu'ici par l'emploi exclusif de la mélodie, s'élancerait alors dans la carrière nouvelle que la polyphonie lui ouvre; — la musique occidentale polyphonique, confinée dans l'emploi exclusif de deux modes, le majeur *et le* mineur, *pourrait sortir enfin de sa longue réclusion. Le fruit de cet élargissement serait de fournir aux musiciens occidentaux des ressources d'expression toutes nouvelles et des couleurs qui ne se sont pas encore rencontrées sur la palette musicale.*

Nous avons cru devoir joindre à cette préface une introduction contenant un exposé de la formation des gammes diatoniques et un aperçu de l'emploi de ces gammes dans la musique antique, *dans le* plain-chant, *dans la* musique ecclésiastique grecque *et dans les* chants populaires *de l'Orient. Bien que notre publication ait un caractère plutôt esthétique que théorique, cependant il n'est peut-être pas sans intérêt pour le lecteur en quête d'impressions musicales nouvelles, de découvrir les lois en vertu desquelles ces impressions sont produites. Pour lui faciliter ce travail, nous avons fait suivre chacune des mélodies de ce recueil de quelques observations qui l'aideront, tantôt à reconnaître dans les faits particuliers une application des principes généraux formulés dans l'Introduction, tantôt à signaler les exceptions faites à ces principes.*

Les explications théoriques que nous donnons résultent de l'observation des faits. La lecture de plusieurs livres, et notamment du premier volume de l'ouvrage de M. Gevaert (Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité), *a été pour nous un auxiliaire fort utile. Nous nous sommes aussi aidé des conseils précieux de deux musicologues français : MM. Emile Ruelle et Potier de Lalaine.*

Avant de terminer, nous remercions les personnes qui, pendant notre voyage, ont bien voulu s'associer à nos études. Sans l'obligeance avec laquelle elles nous ont laissé puiser dans leur mémoire, nous n'aurions pu réunir les éléments de ce recueil, où chacune d'elles peut revendiquer sa part de collaboration. Aussi avons-nous mis, en tête de chaque mélodie, le nom de la personne de la bouche de qui nous l'avons recueillie, et l'indication du lieu où nous l'avons notée.

Paris, le 31 juillet 1876.

L. A. Bourgault-Ducoudray.

INTRODUCTION

DE LA FORMATION DES GAMMES DIATONIQUES

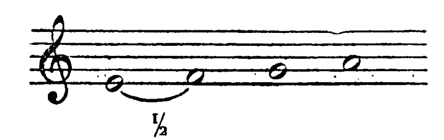
Pour comprendre la formation des douze gammes diatoniques, il faut avant tout e rendre compte de la composition de la *quarte.*

Toute *quarte juste* (1) est composée de deux *tons* et un *demi-ton*, par exemple :



Le *demi-ton* peut occuper dans la quarte trois positions différentes.

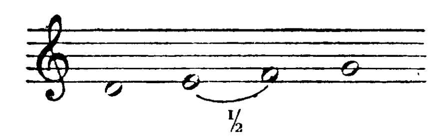
Il peut être au commencement; ce sera la *première espèce* de quarte :



Il peut être à la fin; ce sera la *seconde espèce* de quarte :



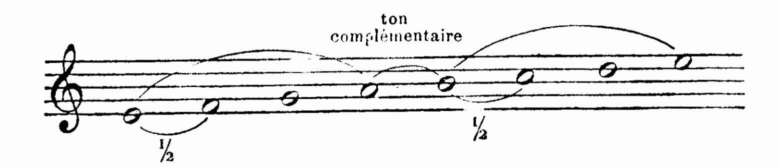
Il peut être au milieu; ce sera la *troisième espèce* de quarte :



(1) Il est question ici du genre *diatonique*.

Toute gamme diatonique se compose de deux *quartes justes*, plus un *ton.*

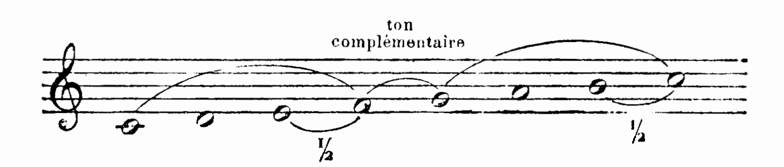
Avec deux *quartes de première espèce*, séparées par un *ton complémentaire*, on forme cette première octave :



Avec deux *quartes de troisième espèce,* séparées par un *ton complémentaire,* on forme cette seconde octave :



Avec deux *quartes de seconde espèce*, séparées par un *ton complémentaire*, on forme cette troisième octave :



Ces trois octaves, basées sur les trois espèces de quarte, peuvent être appelées octaves *génératrices*, car ce sont les éléments qui les composent qui servent à former toutes les gammes.

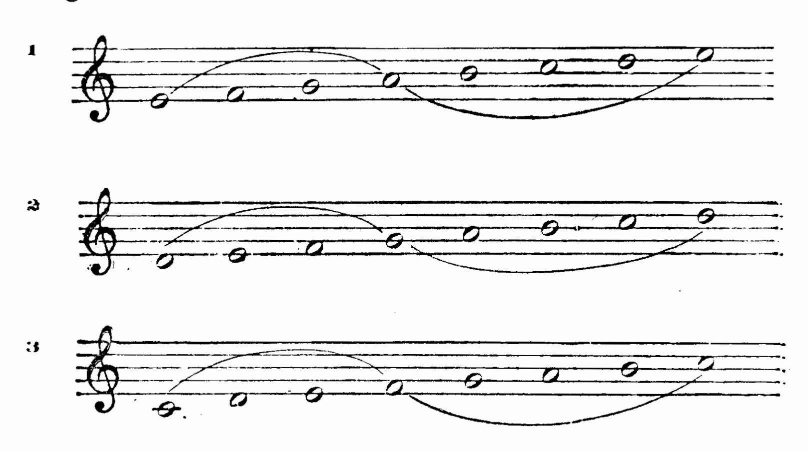
Dans chacune des trois octaves *génératrices* nous trouvons deux *quartes de même espèce* séparées par un *ton complémentaire.* Suivant qu'on associe le *ton complémentaire* à la *quarte* placée dans la partie inférieure de l'octave ou à celle placée dans la partie supérieure de l'octave, cette dernière se trouve divisée en *quinte* et *quarte,* ou en *quarte* et *quinte ;* on a dans le premier cas :



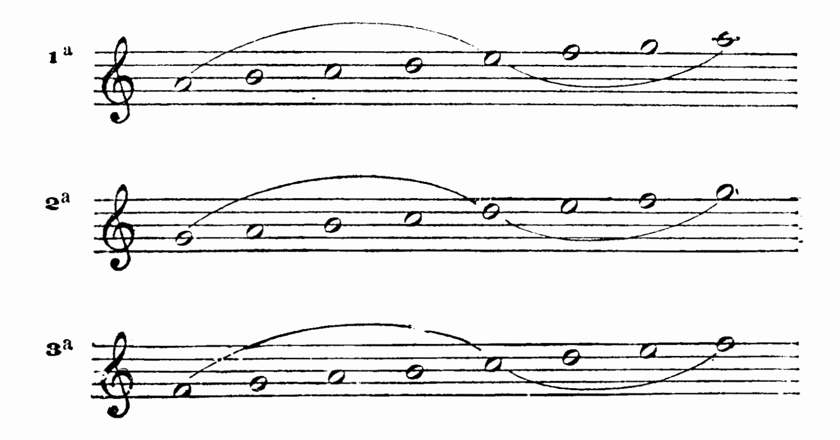
dans le second, on aura :



Considérons les trois octaves génératrices comme divisées en *quarte* et *quinte*, cela nous fournit les gammes suivantes :



Intervertissons l'ordre de succession de la *quarte* et de la *quinte* dans chacune de ces gammes, nous obtiendrons trois nouvelles gammes :



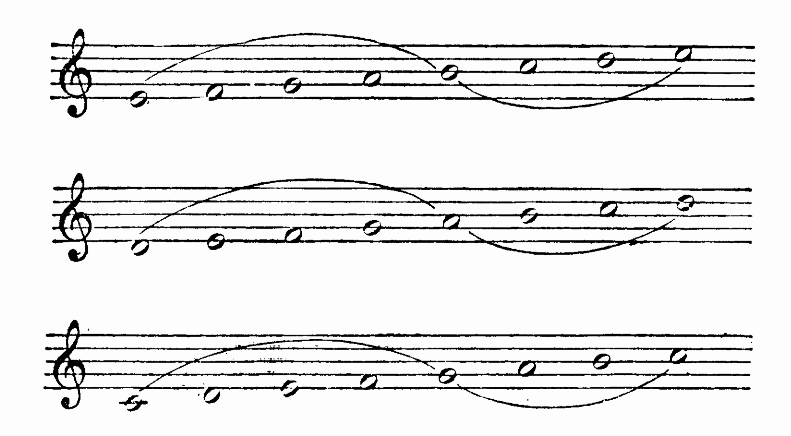
Nous voici déjà en possession de six gammes dont les trois premières (octaves *génératrices*) sont divisées en *quarte* et *quinte*, et les trois autres (gammes *engendrées*) sont divisées en *quinte* et *quarte*.

Dans la gamme n° 1 (première octave génératrice) et dans la gamme 1a (première gamme engendrée), le *mi* et le *la* conservent leur caractère respectif; dans les deux gammes, *mi* joue le rôle de dominante, et *la* celui de tonique.

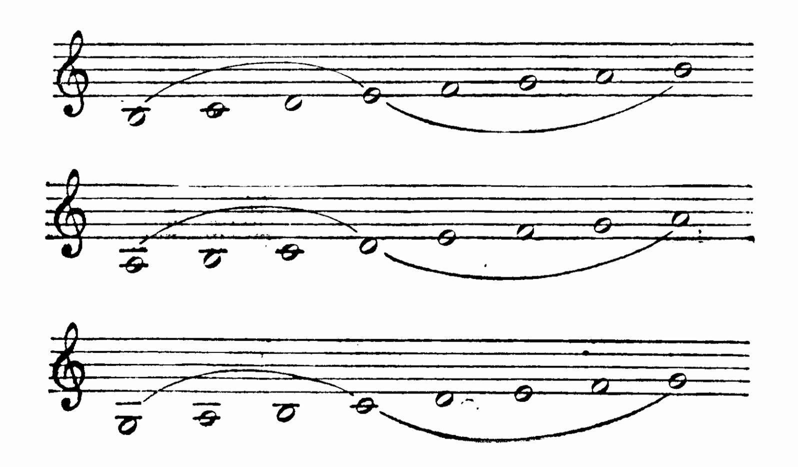
Il en est de même du *ré* et du *sol* dans les gammes 2 et 2ª, de l'*ut* et du *fa* dans les gammes 3 et 3ª. De part et d'autre, *fa* et *sol* sont toniques, *ré* et *ut* sont dominantes.

On peut donc formuler ce principe : *les gammes qui ont la* quarte *à la base de l'octave commencent par une* dominante, *et celles qui ont la* quinte *à la base de l'octave commencent par une* tonique.

Si nous considérons maintenant les trois octaves génératrices comme divisées en *quinte* et *quarte* au lieu de l'être en *quarte* et *quinte*, nous aurons trois gammes semblables aux trois premières par la composition des intervalles, mais différentes par la *coupe de l'octave*. Ces trois nouvelles gammes ayant à la base de l'octave non plus la *quarte*, mais la *quinte*, commenceront non plus par une *dominante*, mais par une *tonique :*



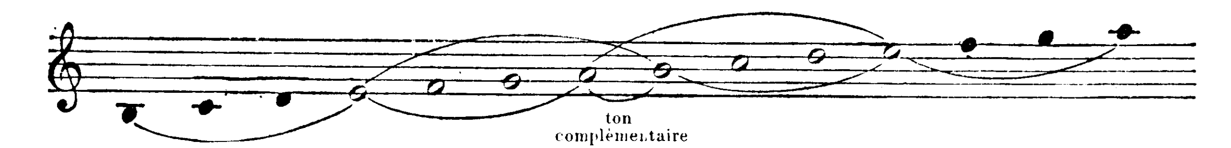
Ces trois gammes deviendront à leur tour génératrices de trois autres gammes qu'on obtiendra en intervertissant l'ordre de succession de la *quinte* et de la *quarte*. Les trois gammes ainsi obtenues auront la *quarte* à la base; elles commenceront par les *dominantes* de leurs génératrices respectives.



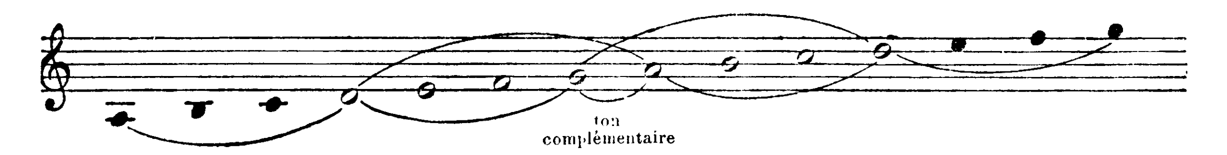
On le voit, la seconde division des trois octaves génératrices en *quinte* et *quarte* fournit encore six gammes, qui, jointes aux six premières, donnent un total de douze gammes.

Ici s'arrête la série des gammes diatoniques. Il ne peut y en avoir que *douze :* car il n'y a que *trois* espèces de quarte; elles donnent naissance aux trois octaves génératrices, et, avec chacune de ces trois octaves, on ne peut former que *quatre* gammes. C'est ce que nous avons cherché à rendre visible dans les figures ci-dessous.

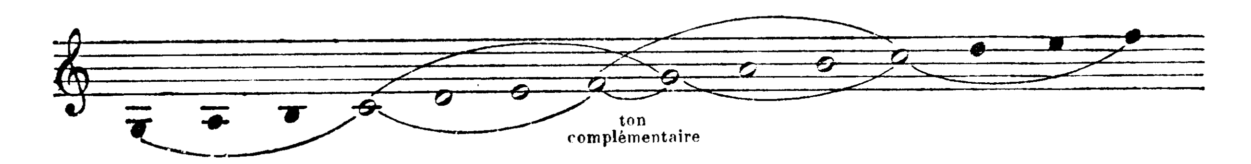
A **(1) GAMMES ENGENDRÉES PAR L'OCTAVE GÉNÉRATRICE BASÉE SUR LA PREMIÈRE ESPÈCE DE QUARTE**



B **GAMMES ENGENDRÉES PAR L'OCTAVE GÉNÉRATRICE BASÉE SUR LA TROISIÈME ESPÈCE DE QUARTE**



C **GAMMES ENGENDRÉES PAR L'OCTAVE GÉNÉRATRICE BASÉE SUR LA DEUXIÈME ESPÈCE DE QUARTE**



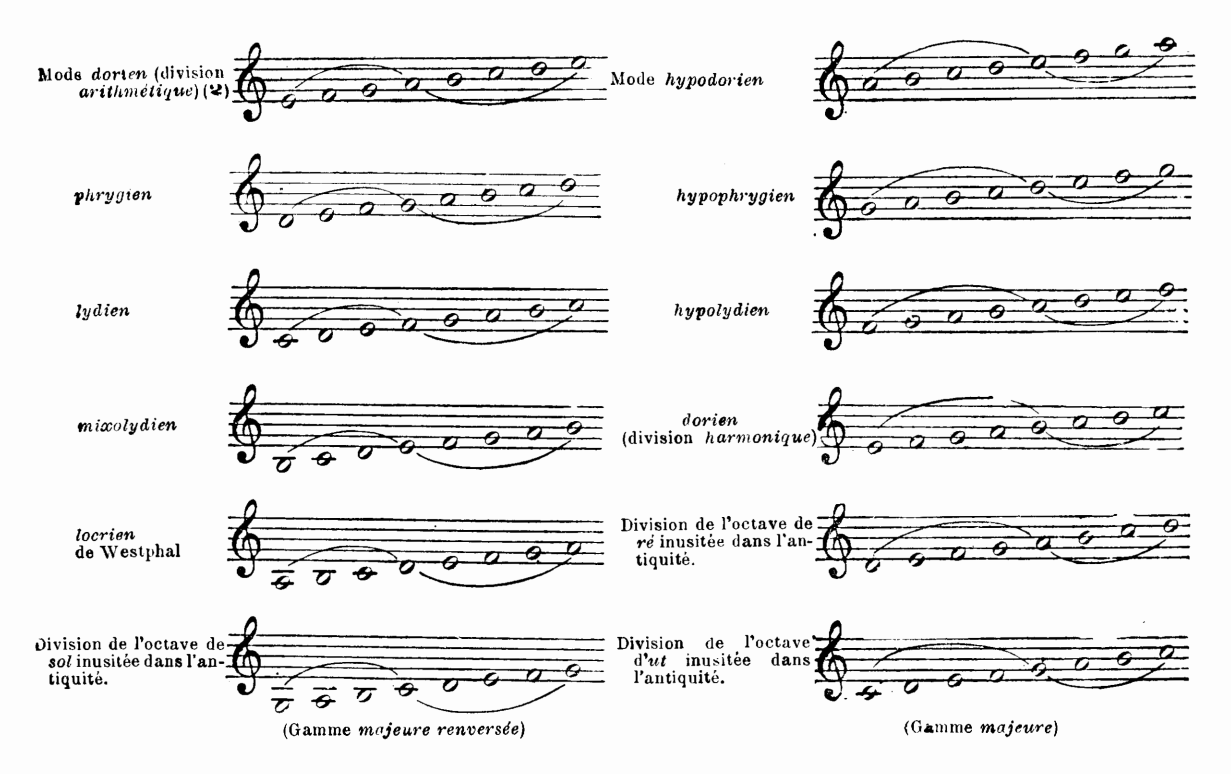
Nous donnons, plus loin, le tableau des douze gammes diatoniques. Dans la série de gauche se trouvent les six gammes divisées en *quarte* et *quinte* (commençant par une *dominante*); dans la série de droite, les six gammes divisées en *quinte* et *quarte* (commençant par une *tonique*). Ces douze échelles, qui diffèrent entre elles soit par la

---

(1) Dans les figures **A**, **B**, **C**, nous avons exprimé par des rondes les notes de l'octave génératrice. — Dans la figure **A**, l'octave *mi-mi*, divisée en *quarte* et *quinte* (*mi la — la mi*), engendre une gamme divisée en *quinte* et *quarte* (*la mi — mi la*). La même octave, divisée en *quinte* et *quarte* (*mi si — si mi*), engendre une gamme divisée en *quarte* et *quinte* (*si mi — mi si*). — Dans la figure **B**, l'octave *ré-ré*, divisée en *quarte* et *quinte* (*ré sol — sol ré*), engendre la gamme *sol ré — ré sol;* divisée en *quinte* et *quarte* (*ré la — la ré*), elle engendre la gamme *la ré — ré la.*— Dans la figure **C**, l'octave *ut — ut*, divisée en *quarte* et *quinte* (*ut fa — fa ut*), engendre la gamme *fa ut — ut fa;* divisée en *quinte* et *quarte* (*ut sol — sol ut*), elle engendre la gamme *sol ut — ut sol.*— Comme on le voit, chaque octave est toujours composée de deux *quartes semblables* et d'un *ton complémentaire* i se trouve placé soit au milieu, soit au commencement, soit à la fin.

composition des intervalles, soit par la coupe de l'octave, constituent autant de *modes* doués de *propriétés expressives* particulières (1). Nous avons donné à toutes celles qui étaient usitées dans l'antiquité les noms des *modes* auxquels elles appartenaient.

TABLEAU DES DOUZE GAMMES DIATONIQUES



(Gamme *majeure renversée*) (Gamme *majeure*)

En examinant ce tableau, on voit que chacun des sept degrés de l'octave diatonique sert de base à une gamme. Toutes ces gammes admettent la double division *arithmétique* et *harmonique*, sauf deux : la gamme commençant par *si* ne peut se diviser que d'une seule manière, en *quarte* et *quinte*, car *si-fa* n'est pas une *quinte juste;* la gamme commençant par *fa* ne peut se diviser qu'en *quinte* et *quarte*, car l'intervalle *fa-si* n'est pas une *quarte juste*. Ce qui fait qu'au lieu de quatorze gammes, il ne peut y en avoir que *douze*.

Ainsi se trouve confirmé le principe énoncé plus haut.

---

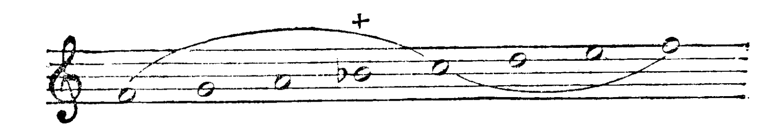
(1) Le caractère expressif d'un mode dépend de la place qu'occupe le *demi-ton* dans chacune des deux *quartes* et de celle qu'occupe le *ton complémentaire* dans l'octave. Les gammes commençant par une dominante font naître une idée de suspension ; celles commençant par une tonique, une idée de repos. La constitution de ces différentes gammes entraîne pour chacune d'elles des combinaisons harmoniques spéciales, comme on peut le voir dans la suite de ce recueil.

(2) Quand l'octave est partagée en *quarte* et *quinte*, cette division s'appelle *arithmétique;* quand elle se divise en *quinte* et *quarte*, cette division s'appelle *harmonique*. — Les archéologues ne sont pas d'accord sur la coupe de l'octave *dorienne*. Les uns la divisent en *quarte* et *quinte*, c'est l'opinion de M. Gevaert ; les autres, s'appuyant sur un texte du théoricien **Gaudens**, la partagent en *quinte* et *quarte*. Nous avons représenté ici l'une et l'autre division.

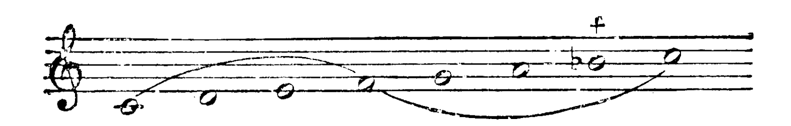
GAMMES DIATONIQUES USITÉES CHEZ LES ANCIENS

Sur ces douze modes diatoniques, sept surtout étaient usités dans l'antiquité : le *dorien*, l'*hypodorien*, le *phrygien*, l'*hypophrygien*, le *lydien*, l'*hypolydien* et le *mixo-lydien*. Le mode appelé *locrien*, d'après Westphal, était moins souvent employé. La gamme génératrice de ce mode (5ᵉ gamme de la série de droite du précédent tableau) était proscrite par les anciens théoriciens. Suivant M. Gevaert, on n'a commencé à en faire un usage fréquent que vers la fin du moyen âge.

Notre gamme *majeure* ne faisait pas partie des octaves adoptées par les anciens. Mais, en vertu de l'existence des deux systèmes *disjoint* et *conjoint* dont la réunion formait le système *immuable* (1), ils pouvaient à volonté faire entendre dans la même mélodie le *si naturel* ou le *si bémol*. Or, en pratiquant le système *conjoint* dans l'octave *hypolydienne*, c'est-à-dire en y faisant entendre le *si bémol*, on obtient la gamme *majeure* :



En faisant le *si bémol* dans la gamme *lydienne*, on produit la 6ᵉ gamme de la série de gauche du précédent tableau, ou la gamme *majeure renversée* (commençant par une *dominante*) :



Il est inutile de montrer qu'il ne faut pas confondre le *lydien* (sans le *si bémol*) avec notre gamme *majeure*, puisque le *lydien* se trouve dans la série des gammes divisées en *quarte* et en *quinte* (commençant par une *dominante*), et le *majeur* dans la série des gammes divisées en *quinte* et *quarte* (commençant par une *tonique*).

---

(1) Voir les observations qui suivent la mélodie nº 4.

DES MODES DU PLAIN-CHANT COMPARÉS AVEC LES GAMMES DIATONIQUES USITÉES DANS L'ANTIQUITÉ

Dans le plain-chant occidental, le nombre des modes a été réduit de douze à huit, divisés en quatre *authentiques* et quatre *plagaux*.

Les échelles appartenant aux modes *authentiques* s'étendent d'une *tonique* à l'autre, située une octave au-dessus. Elles correspondent, par l'*étendue* et par la *finale*, aux gammes antiques dont le nom commence par la préposition *hypo*... (1).

Les échelles appartenant aux *plagaux* sont comprises entre deux *dominantes*. Elles correspondent, par l'*étendue*, aux gammes antiques dont le nom n'est pas précédé de la préposition *hypo*...; mais elles en diffèrent par la *finale*. En effet, dans le plain-chant, chaque mode *plagal* a la même finale que son *authente*. Il en résulte que pour les *huit* modes du plain-chant il n'y a que *quatre* finales, c'est-à-dire quatre gammes.

La première, celle du 1er mode (authentique) et du 2e mode (plagal), est la gamme diatonique basée sur la tonique *ré*, avec le *si bémol:* elle ne diffère en rien de la gamme *hypodorienne* transposée à la quinte inférieure (2).

La seconde, celle du 3e mode (authentique) et du 4e mode (plagal), a pour base *mi:* c'est l'ancien mode *dorien*.

La troisième, celle du 5e mode (authentique) et du 6e mode (plagal), est basée sur la tonique *fa :* c'est l'ancien *hypolydien*. Tantôt, dans les mélodies de ces deux modes, on rencontre le *si naturel :* c'est alors l'*hypolydien* pur ; tantôt on rencontre le *si bémol :* c'est alors l'*hypolydien* ayant son quatrième degré altéré, ou la gamme *majeure*.

La quatrième gamme, celle qui appartient au 7e mode (authentique) et au 8e mode (plagal), est basée sur la fondamentale *sol* (3) : c'est l'ancien *hypophrygien* (4).

---

(1) Il faut excepter le 3e mode grégorien (authentique), qui correspond à un mode antique dont le nom n'est pas précédé de la préposition *hypo*... (le mode *dorien*).

(2) Quelques mélodies du 1er et du 2e mode appartiennent à une gamme qui a pour tonique *ré* avec le *si naturel* (n° 5 de la série de droite du tableau des gammes diatoniques). Nous avons vu que ce mode n'a pas son équivalent dans la musique de l'antiquité.

(3) Pour l'emploi du mot *fondamentale*, voir la note qui se trouve à la fin des observations sur la mélodie n° 6 (p. 18).

(4) M. Gevaert considère comme des mélodies *phrygiennes* (se terminant sur la *dominante*) les mélodies du 7e et du 8e mode, appartenant à la gamme de *sol* avec *si bémol*, et comme des mélodies *mixolydiennes*, les mélodies du 4e mode appartenant à la gamme de *mi* avec *si bémol*. Les unes et les autres se trouveraient ainsi déguisées par une transposition à la *quarte supérieure*.

RAPPROCHEMENT ENTRE LES MODES DE LA MUSIQUE ECCLÉSIASTIQUE GRECQUE ET LES MODES DIATONIQUES ANTIQUES

Dans la musique *ecclésiastique grecque*, les modes *maîtres* (authentiques) et les *plagaux* diffèrent, non seulement par l'*étendue*, mais par la *finale*. La théorie byzantine reconnaît pour ses différentes échelles non pas quatre, mais *sept* finales différentes. Si l'on fait abstraction des intervalles de *trois quarts* et de *cinq quarts de ton* qui *colorent* la plupart d'entre elles (1), et si on les ramène au diatonique pur, on retrouve dans les gammes des modes byzantins les sept octaves diatoniques usitées dans l'antiquité.

On reconnaît l'octave *hypodorienne* dans les mélodies du 1er mode, ordinairement transposées à la quinte inférieure et dans un certain nombre de mélodies du 1er mode plagal, — l'octave *hypophrygienne* dans la variété du 4e mode qui a *sol* pour base (variété ἅγια) (2), — l'octave *hypolydienne* (ayant le quatrième degré altéré par un *bémol*), dans le 3e mode, et dans le 3e mode plagal avec *fa* pour base, — l'octave *dorienne*, dans cette variété du 4e mode, appelée λέγετος, — l'octave *phrygienne* dans un grand nombre de mélodies du 1er mode plagal, et dans cette variété du 4e mode qui a *ré* pour base (3), — l'octave *lydienne* dans le 4e mode plagal (4), — enfin l'octave *mixolydienne* dans le 3e mode plagal avec *si* pour base (mode *grave*).

La musique byzantine possède en outre deux autres modes dont les gammes n'appartiennent pas au genre *diatonique :* le 2e mode, dont l'échelle appartient au genre *semi-chromatique* et le 2e mode plagal, dont l'échelle est *chromatique*.

Nous dirons quelques mots de cette dernière échelle qui est, non seulement usitée dans la musique ecclésiastique, mais très fréquemment employée dans les chants populaires orientaux, surtout en Turquie. On en trouvera plusieurs exemples dans ce recueil.

---

(1) Voir nos *Études sur la musique ecclésiastique grecque* (chez Hachette, libraire-éditeur, à Paris).

(2) D'après les mélodies ecclésiastiques que nous connaissons, le 4e mode plagal (variété ἅγια), semblable au mode *hypophrygien* par la composition des intervalles, en diffère par la coupe de l'octave. Il semble admettre, non pas la division *hypophrygienne* en *quinte* et *quarte*, mais la division en *quarte* et *quinte* propre à la gamme *majeure renversée*. S'il en est ainsi dans tous les cas, notre assimilation est vraie entre les deux octaves, mais non entre les deux modes.

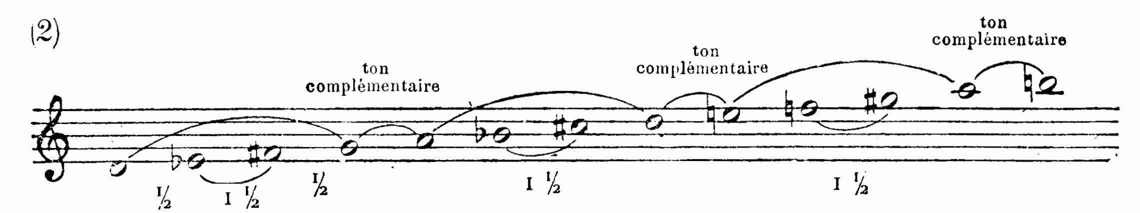
(3) Les mélodies de ce mode apparaissent non transposées, tandis que celles appartenant au 1er mode plagal le sont généralement à la quarte ou à la quinte supérieures.

(4) Nous ferons encore ici une restriction. En assimilant l'échelle du 4e mode plagal à l'octave *lydienne*, nous devons ajouter que nous ne sommes pas certain que la coupe de l'octave soit la même dans les deux modes.

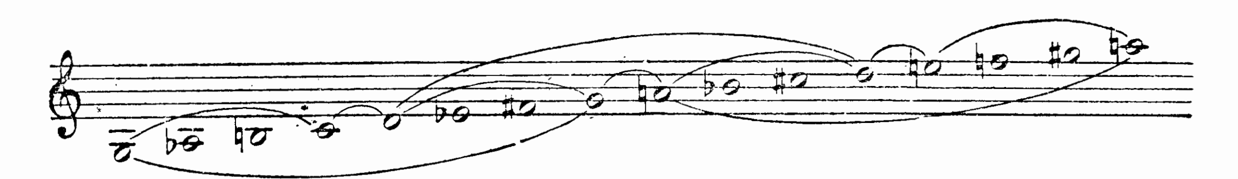
DU CHROMATIQUE ORIENTAL

L'échelle que nous désignerons du nom de *chromatique oriental* consiste dan une succession de *quartes chromatiques* (1) semblables entre elles, séparées par un ***ton complémentaire*** :

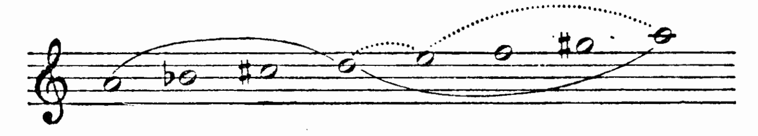
(2)



Il s'ensuit que la base de chaque *quarte* devient la base d'une octave composée de deux *quartes* semblables séparées par un *ton complémentaire*. Naturellement toutes ces octaves sont semblables entre elles par la composition des intervalles :



Dans chaque octave la *quarte* doit être à la base, et la *quinte* (*ton complémentaire* associé à la *quarte*) dans la partie supérieure. Ce qui équivaut à dire que la gamme renfermée dans les limites de chaque octave commence par une *dominante*, exemple :

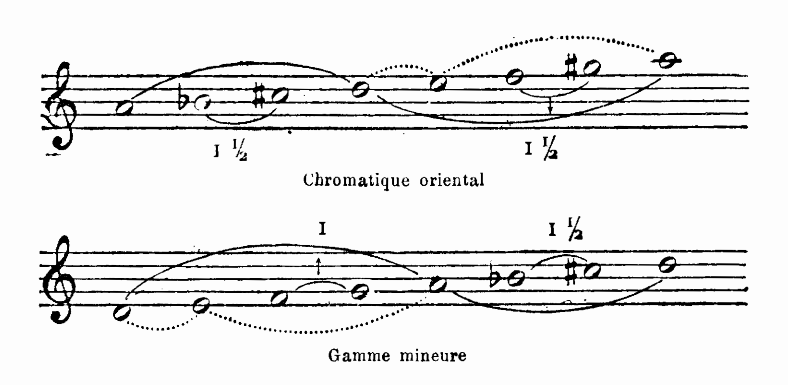


Si nous comparons la gamme *chromatique orientale* avec la gamme *mineure* européenne, nous verrons qu'elle en diffère par la parfaite conformité de ses deux *quartes* entre elles, et par l'ordre dans lequel la *quarte* et la *quinte* s'y succèdent :

---

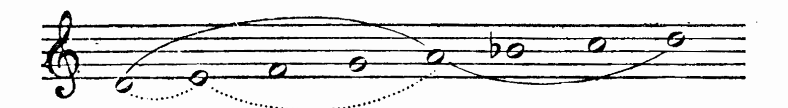
(1) Il y avait dans l'antiquité trois espèces de *quartes chromatiques*. Celle dont il est fait usage dans le *chromatique oriental* moderne, se compose de deux *demi-tons* séparés par un *trihémiton* (intervalle d'un *ton et demi*) : c'est la *quarte* appelée par les anciens théoriciens quarte *chromatique de seconde espèce*.

(2) Cette succession peut se prolonger au grave et à l'aigu au delà des limites assignées à cet exemple.

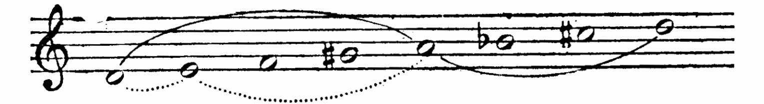


Le *chromatique oriental*, ayant la *quarte* à la base de l'octave, commence par une *dominante*, tandis que la gamme *mineure*, ayant la *quinte* à la base de l'octave, commence par une *tonique*.

La composition du *chromatique oriental* est parfaitement régulière. Sa gamme est formée, comme les trois octaves génératrices *diatoniques*, de deux *quartes* semblables *la*, *si bémol*, *ut dièse*, *ré* — *mi*, *fa*, *sol dièse*, *la*, séparées par un *ton complémentaire*. — La gamme *mineure*, au contraire, est une *hybride* provenant de la réunion dans la même octave de deux *quartes* dissemblables. La quarte d'en haut, *la*, *si bémol*, *ut dièse*, *ré*, est une quarte *chromatique;* celle d'en bas, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, est une quarte *diatonique de première espèce* (quarte qui entre dans la composition des gammes *hypodorienne* et *dorienne*). Si l'on donne à la gamme *mineure* une quarte supérieure semblable à la quarte inférieure, on obtient la gamme *hypodorienne :*



si on lui donnait une quarte inférieure semblable à sa quarte supérieure, on obtiendrait la gamme suivante :



qui n'est autre chose que la gamme *chromatique orientale* ayant la *quinte* placée dans la partie inférieure de l'octave ou basée sur la *tonique*. Cette gamme existe en Orient, où nous l'avons rencontrée quelquefois (1), mais beaucoup moins fréquemment que sa génératrice basée sur la *dominante*. Cette dernière s'y rencontre pour ainsi dire à chaque pas.

---

(1) Voir la Mélodie n° 29.

Nous avons cru découvrir une certaine affinité entre le *chromatique oriental* (basé sur la *dominante*) et le *lydien diatonique*. Faudrait-il voir dans le *chromatique oriental* une gamme *lydienne* ayant son second et son sixième degré abaissés par un *bémol?* Nous laissons à des personnes plus compétentes que nous l'honneur de décider cette intéressante question.

DES MODES ANTIQUES ENCORE USITÉS DANS LES CHANTS POPULAIRES DE L'ORIENT

On trouve en Grèce et surtout en Turquie d'innombrables écnantillons du *chromatique oriental*. On y entend un très petit nombre de mélodies dans le mode *mineur* (1). En revanche l'*hypodorien*, qui ne diffère du *mineur* européen que par l'absence de la *note sensible*, est un mode très usité dans les mélodies populaires de la Grèce. Nous avons rencontré aussi assez fréquemment le *dorien*, le *phrygien*, l'*hypophrygien* (2) et le *mixolydien*. Les mélodies *mixolydiennes* que nous avons rapportées confirment l'opinion de M. Gevaert, qui range le mode *mixolydien* parmi les harmonies *phrygiennes* et considère sa gamme comme une gamme de *sol* (avec *fa naturel*), commençant et finissant sur la médiante *si*. Nous n'avons trouvé aucun exemple de la gamme de *si* divisée en *quarte* et *quinte* (3). L'*hypolydien* est d'un usage très répandu; il se produit le plus souvent avec l'altération du quatrième degré et dans ce cas se confond avec le *majeur* européen. — Quant au *lydien*, nous l'avons généralement trouvé sous une forme irrégulière, soit qu'il fût accouplé, dans le même air, avec un autre mode, soit qu'il se produisît dans un genre mélangé de *diatonique* et de *chromatique*.

GAMMES HYBRIDES

Il n'est pas rare de rencontrer en Orient des mélodies construites avec des gammes composées de l'association de *quartes* appartenant à des *modes* ou à des *genres* différents. Ces *hybrides* n'ont rien de choquant pour l'oreille, qui les accepte très volontiers, — notre gamme *mineure* n'est elle-même qu'une *hybride*, — mais elles sont parfois fort difficiles à classer.

Nous avons tenté de déterminer le *mode* auquel appartient chacune des mélodies de ce recueil, bien que ce travail fût assez scabreux pour quelques-unes d'entre elles. Toutes les fois que, pour classer une mélodie, nous avons éprouvé un doute, nous sommes sorti d'embarras en proposant la solution la plus conforme au sentiment qui nous avait guidé en l'harmonisant.

---

(1) La plupart de celles qu'on rencontre ont une couleur italienne plus ou moins marquée.

(2) Il n'y a pas, dans ce recueil, de mélodie appartenant au mode *hypophrygien* proprement dit; mais nous en possédons d'assez nombreux échantillons parmi les mélodies et les airs de danse que nous comptons publier plus tard, si le public fait bon accueil à cette première publication.

(3) Voir la 4e gamme de la série de gauche du tableau des gammes *diatoniques*, p. 16.

NOTE DU TRADUCTEUR

En lisant les mélodies qui composent ce recueil, on se demandera pourquoi la traduction destinée à être chantée a été faite en italien plutôt qu'en français. La réponse est bien simple : il y a plus d'analogie entre la poésie italienne et la poésie grecque moderne qu'entre celle-ci et la française; certaines images, certaines tournures de phrase que l'on trouverait à juste titre, les unes trop naïves, les autres trop crues, dans notre idiome, gardent impunément dans le vers italien le sens et la saveur de l'original.

Le lecteur pourra parfois s'étonner de rencontrer parmi les vers qui composent une même strophe, un vers d'un mètre différent. Il eût été facile de faire disparaître cette irrégularité; mais voulant respecter le plus scrupuleusement possible le texte original et la mélodie, j'ai mieux aimé glisser un vers irrégulier que d'altérer le sens de ce texte ou d'obliger le musicien à modifier, même d'une manière peu sensible, l'allure de cette mélodie. J'ai cru inutile de mettre en note le vers juste qui, pour le lecteur, sinon pour le chanteur, devrait être substitué au vers moins régulier. On le devinera aisément, surtout quand il suffit de remplacer, par exemple, le mot *amore,* de trois syllabes, par celui d'*amor* qui n'en a que deux. On sait que l'un et l'autre s'emploient indistinctement dans la poésie italienne.

Outre la traduction en vers italiens adaptée à la musique, le lecteur trouvera une version littérale des paroles grecques en prose française; même sans savoir le grec moderne, il pourra se faire ainsi une idée exacte de cette poésie populaire.

Je dois adresser mes sincères remerciements à MM. Cassiotis et Hodji, qui ont bien voulu me donner le sens précis du texte grec et faciliter ainsi ma tâche.

A. de Lauzières.

Nous nous associons à M. de Lauzières pour donner un témoignage de reconnaissance à MM. Cassiotis et Hodji. Si nous pouvons nous flatter de présenter au public un texte grec correct, nous le devons en grande partie à leur obligeante collaboration.

Nous remercions non moins vivement M. Émile Legrand d'avoir bien voulu concourir à la révision du texte grec et à la correction des épreuves.

Pour qu'il n'y ait aucun doute dans l'esprit du lecteur, nous indiquerons ici la signification de quelques signes employés dans le courant de l'ouvrage.

= Ce signe, qu'on trouvera quelquefois dans le texte grec après ou devant une syllabe, indique un mot tronqué. En Grèce, les chanteurs populaires ne se font aucun scrupule de couper un mot en deux pour satisfaire aux exigences de la phrase musicale.

< > Cette sorte de parenthèse est employée uniquement dans la traduction française. Les mots qu'elle encadre ont été ajoutés par le traducteur, quand il y avait nécessité de le faire, et ne figurent pas dans le texte grec.

[ ] Nous nous sommes servi des crochets dans le texte grec, toutes les fois qu'une phrase ou un mot formait ἐπίφθεγμα. Nous avons mis en caractères italiques, dans le texte italien et dans la traduction française, tous les passages correspondants.

On appelait ἐπίφθεγμα dans l'antiquité, et l'on appelle γύρισμα en grec moderne, une phrase ou un mot surajouté qui s'intercale soit à la fin, soit au milieu d'un vers, et qui ne compte pour rien dans la quantité. L'ἐπίφθεγμα, quand il se compose d'un vers entier ou de plusieurs vers intercalés entre les couplets, n'est autre chose qu'un refrain. — Le plus souvent, on l'emploie comme une sorte de rallonge, toutes les fois que le mètre poétique serait trop court pour la phrase musicale. Grâce à ce moyen très souvent usité en Orient dans les productions populaires, rien de plus facile que de faire cadrer la forme d'une mélodie avec celle du vers auquel on veut l'adapter. Quelque primitif que soit un pareil procédé, il est assurément très préférable à ces maladroites répétitions de mots dont on trouve maint exemple dans certaines productions savantes de l'Art européen. Il explique comment le rythme et la forme des mélodies orientales ont une variété infinie, tandis que la coupe vers des destinés à être chantés se ramène à un très petit nombre de types à peu près invariables.

La forme poétique la plus usitée pour les chansons populaires en Orient est le distique. Chaque distique se compose de *deux* vers de *quinze* syllabes. Tantôt il y a un distique entier pour un couplet; tantôt, quand la mélodie est plus courte, ou s'il y a un ἐπίφθεγμα, le premier vers du distique forme à lui seul un premier couplet et le second vers forme un second couplet.

Dans les distiques que nous avons recueillis, le vers de quinze syllabes est construit de deux manières différentes. Tantôt il équivaut à deux vers français, dont le premier, composé de huit syllabes, serait féminin, et le second, composé de sept syllabes, serait masculin. Tantôt il équivaut à deux vers, dont le premier, de huit syllabes, serait masculin, et le second, de sept syllabes, serait féminin.

Sur un même air, on pourra chanter n'importe quel distique, pourvu que sa construction rythmique soit conforme à celle du distique sur lequel la musique a été faite. Il va sans dire que nous ne parlons ici que de la convenance *prosodique;* si l'on employait un pareil procédé sans discernement, il en résulterait, au point de vue du sens, des accouplements monstrueux entre la musique et les paroles.

Nous avons indiqué dans le courant de cet ouvrage quelques-uns des cas où l'on peut adapter les mêmes paroles à des airs différents, afin de mieux faire comprendre le mécanisme des rythmes divers usités dans la composition des distiques grecs. Nous avons cru inutile de les indiquer tous. une fois le lecteur mis sur la voie, il pourra facilement reconnaître quand ces mutations sont possibles.

L. A. Bourgault-Ducoudray.

I

(Mme Laffon.—Smyrne.)





Allons! dors ma fille, et moi je te donnerai la <ville d'> Alexandrie en sucre, le Caire en riz et Constantinople pour que tu y règnes pendant trois années.

Cette mélodie appartient à la gamme chromatique orientale *dont nous avons donné la formation*[1]. *Son ambitus dépasse la finale* ré *d'une note au grave, et descend à l'*ut naturel. *Si la mélodie qui s'élève d'une sixte au-dessus de sa finale s'étendait jusqu'à l'octave au-dessus, l'*ut *de l'octave supérieure serait* dièse. *conformément au principe qui préside à la construction de cette échelle. Grâce à la présence de l'*ut naturel *et à l'absence de l'*ut dièse, *la partie de l'échelle qui apparaît dans cette mélodie ne diffère en rien, quant à la composition des intervalles, de notre gamme de* sol mineur; *seulement la terminaison, au lieu de se faire sur la* tonique, *a lieu sur la* dominante.

---

(1) Voir l'Introduction page 20.

2



(Mme Laffon.—Smyrne.)
Moderato ♩ = 88
PIANO.
mf ma ben marcato.
sf
Cresc.
Più moderato ♩ = 60
Con malinconia.
Riten.
Εἰς τοῦ κόσ - μου τὸ τα - ξεῖ - δι ξέ - - - - - - - - νος ἔ - τυ - - - - χα κ'ἐ - γώ·
Nel vi - ag - gio del - la vi - ta stra - - - - - - - - nier io son al par di te;


πλὴν ἡ μο - - ρα δὲν μ'ἀ - φί - -
ah! d'am - bi - - ta cal - ma per - -
Espressivo.
mf
- νει μιὰ στιγμή, μιὰ στιγμή, μιὰ στιγ - μὴ νὰ
- chè sol un dì, sol un dì, sol un dì non
f
τὸν χα - ρῶ, μιὰ στιγμή, μιὰ στιγμή,
s'of - - fre a me, sol un dì, sol un dì,
mf
Dimin.
μιὰ στιγ - μὴ νὰ τὸν χα - ρῶ·
sol un dì non s'of - - fre a me?
Dimin.


Poco più animato.
Marcato.
mf
Più moderato.
πλὴν ἡ μοῖ - ρα δὲν μ'ἀ - φί - νει
Ah! d'am - bi - ta cal - ma per - chè
Tenuto
p
Poco più animato.
Marcato.
mf
Piu moderato.
mf
μιὰ στιγμη, μιὰ στιγμή, μιὰ
sol un dì, sol un dì, sol
p



στιγ - μὴ νὰ τὸν χα - ρῶ,
un di non s'of - - fre a me,

Dimin. e riten.

μιὰ στιγ - μὴ νὰ τὸν χα -
sol un di non s'of - - fre a

pp *Col canto.*

a Tempo.

- ρῶ.
me?

Riten.

Dans le voyage du monde je me suis trouvé étranger moi aussi; mais la destinée ne me laisse pas un instant de bonheur.

Cette mélodie appartient à la même gamme que la précédente; son ambitus, *s'élevant plus haut, nous découvre une partie de l'échelle qui n'apparaissait pas dans la mélodie n° 1. Nous n'avons plus ici l'*ut *de l'octave inférieure qui était* naturel *dans cette dernière; mais nous trouvons l'*ut *de l'octave supérieure qui est* dièse, *conformément à la loi de formation du* chromatique oriental.

Remarquons une irrégularité. Le mi *de l'octave supérieure qui, dans la première phrase où il se présente, est* naturel, *conformément à la construction de l'échelle, apparait* bémol, *au commencement de la phrase suivante* (μιὰ στιγμὴ). *Cela vient de ce que, dans cette phrase, la mélodie ne s'élevant pas jusqu'au* fa, *le* mi *subit l'attraction du* ré *et se fait* bémol, *comme dans l'octave inférieure.*

3

(M. Gérasimos.(*) — Smyrne.)



(*) Voir nos SOUVENIRS D'UNE MISSION MUSICALE EN GRÈCE ET EN ORIENT (chez J. Baur, éditeur à Paris, 11, rue des Saints-Pères.)



Ce monde, c'est la Turquie, ce n'est pas la Grèce, *ah! mon Hélène! ah! ma chérie et mon enfant gâtée!*
Si tu aimes quelqu'une ici, elle n'a pas confiance en toi, *ah! mon Hélène! ah! ma chérie et mon enfant gâtée!*

Cette mélodie est dans le mode majeur *européen.*

4

(Mlle Laffon. — Smyrne.)



'πού μ'έ - κα - με, γκιουλέ, γκιου -
e che ri - den - do fa im - paz -

p

- λέ, 'πού μ'έ - κα - με, γκιουλέ, γκιου - λέ,
- zar, e che ri - den - do fa im - paz - zar:

Cresc.

sf

Cresc.

mf

τὸν νοῦν μου κ'έ - χα - σά τον, τὸν νοῦν μου κ'έ - χα - σά τον.
de - men - te re - sto o - gno - ra, de - men - te re - sto o - gno - ra!

p

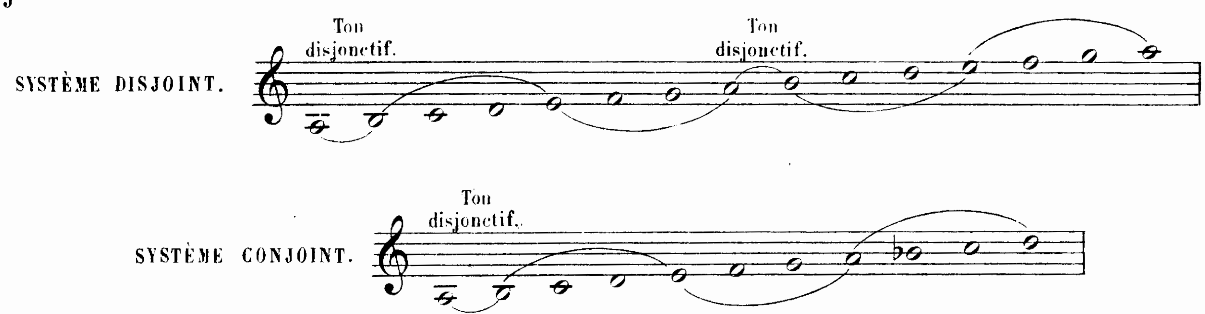
mf

Dimin.

p

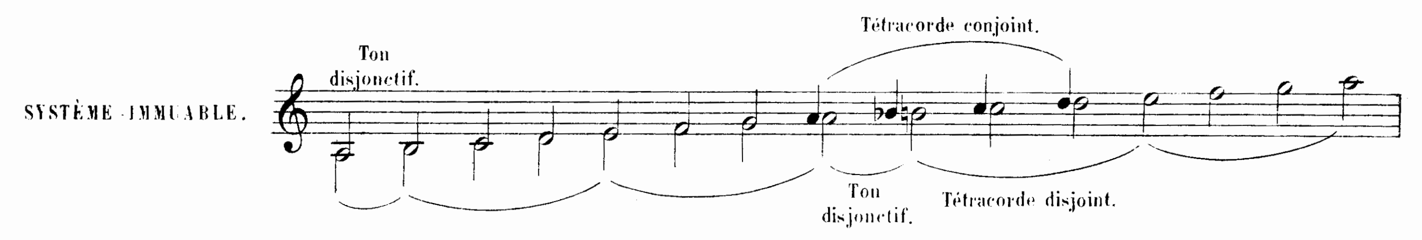
Puissé-je me suspendre à tes lèvres qui sont parfumées de musc, et qui m'ont fait, sans regret, perdre la raison!

Indépendamment des gammes *dont le point de départ et la composition d'intervalles variaient dans chacun des sept modes, les anciens concevaient des échelles* fixes *auxquelles ils donnaient le nom de* système. *Au nombre de ces différents systèmes, il faut compter le* grand système parfait *ou* disjoint *et le* petit système parfait *ou* conjoint.[1]



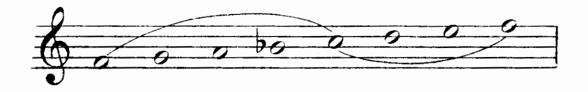
On voit en quoi différaient ces deux systèmes. *Dans le système* conjoint, *le tétracorde*[2] *supérieur se greffait sur le* la, *dernière note du tétracorde précédent. Dans le système* disjoint, *les deux tétracordes placés au centre de l'échelle étaient séparés* (disjoints) *par un intervalle d'un ton:* la, si.

On appelait système immuable *l'échelle qui réunissait à la fois les deux tétracordes caractéristiques du système* conjoint *et du système* disjoint.

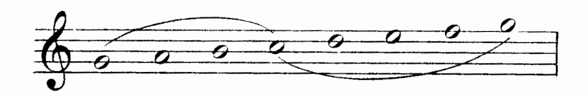


La coexistence de ces deux tétracordes sur le même instrument faisait qu'on pouvait employer alternativement dans le même air le si naturel *et le* si bémol. *Nous en trouvons un exemple dans la mélodie nº 4.*

La première phrase de cette mélodie présente une application du système conjoint *; dans cette phrase* fa *est la tonique d'une gamme* hypolydienne *dont le quatrième degré* si *est altéré par un* bémol.



Dans la seconde phrase apparaît le système disjoint *avec le* si naturel. *La mélodie change de* mode *et de* ton. *La note* fa *qui tout-à-l'heure jouait le rôle de tonique devient le septième degré d'une gamme basée sur la dominante* sol *et ayant pour tonique* ut. *C'est la gamme* majeure renversée *ou, si l'on veut, la gamme* lydienne *avec* si bémol, *transposée à la quinte supérieure.*



---

(1) Voir le livre de Mr Gevaert *HISTOIRE ET THÉORIE DE LA MUSIQUE DE L'ANTIQUITÉ*, I, p. 105.

(2) Dans l'antiquité, on donnait le nom de *tétracorde* à la *quarte* de première espèce (*quarte* ayant le *demi-ton* au grave).

5

(Mme Laffon.—Smyrne.)




Cresc.
- τί θὰ 'δῆ = για - τί θὰ 'δῆ - τε χω - - - ρισ -
- chè due cor di - vi - der - si ve - dre - - - -
Poco cresc.
Cantando.
p
- μό, ὥσ - τε νὰ βα - ρε - θῆ - τε, ὥσ - τε νὰ
- te; stan - car vi de - ve il mar - tir, stan - car vi
p
Poco riten.
pp
βα - ρε - θῆ - τε! Κλά - ψε - τε, μά = κλά - ψε - τε. μά - τια,
de - ve il mar - tir! Pian - ge - te pur, tri - sti occhi miei pian -
p
Poco riten.
pp
κλά - - ψε - τε, κλά - ψε - τε, σκο - τω - θῆ - τε, κλά -
- ge - - - - te, pian - ge - te si - no al mo - rir, pian -



Pleurez, mes yeux, pleurez, pleurez jusqu'à en mourir, parceque vous verrez une séparation, pleurez jusqu'à ce que vous soyez las!

AUTRES DISTIQUES S'ADAPTANT AU MÊME AIR.

Ἀγάπα με, πουλάκι μου, πῶς μ᾽ ἀγαποῦσες πρῶτα·
τοῦ κόσμου λόγια μὴν ἀκοῦς, μόν᾽ τὴν καρδιάν σου ῥώτα.

Aime-moi, mon petit oiseau, comme tu m'aimais autrefois; n'écoute pas les propos du monde, n'interroge que ton cœur.

∴

Ἀγάπα με καὶ μὴν θαρρῇς πῶς εἶναι ἁμαρτία·
ἡ κόλασις ὁποῦ λαλοῦν εἶναι μυθολογία.

Aime-moi et ne crois pas que ce soit un crime; l'enfer dont on parle, c'est de la mythologie.

∴

Ἀγάπα με νὰ σ᾽ ἀγαπῶ, πουλί μου, μπιστεμμένα
ὥστε νὰ πάρ᾽ ὁ Πλάστης μας ἀπὸ τοὺς δυὸ τὸν ἕνα.

Aime-moi comme je t'aime, mon <bel> oiseau, et sois fidèle, jusqu'à ce que le Créateur prenne l'un de nous deux.

AUTRES PAROLES ITALIENNES S'ADAPTANT AU MÊME AIR.

Un tempo fu, (*bis.*)
Ma non è più,
Augello, ch'io t'amava! (*bis.*)
Sul tuo sentier, (*bis.*)
Per te veder,
Allor anch' io passava! (*bis.*)

Cette mélodie est un joli échantillon du mode hypodorien (*gamme* mineure *sans* note sensible). *La note caractéristique du mode est ici le* sol naturel, *sur lequel la mélodie semble se complaire à revenir.*

Remarquez à la deuxième mesure de la partie de chant l'intervalle mélodique de quarte (ré, la). *Cet intervalle, qui nous a plusieurs fois frappé dans les airs orientaux, est justement celui que fait la basse dans la cadence* plagale.

Nous avons employé cette cadence ici et dans presque tous les cas où nous avions affaire à une mélodie hypodorienne. *C'eût été un contre-sens que de produire dans une des parties accompagnantes un* sol dièse, *puisque c'est l'absence de la* note sensible *qui caractérise cette modalité.*

Au lieu de chiffrer la cadence de cette manière: 5 5 *nous l'avons chiffrée ainsi:* 6 5 *remplaçant l'attraction de la note sensible absente par la double attraction qui résulte de la présence du* si *et du* fa *dans l'accord de sixte.*

6

(Mme Laffon. — Smyrne.)




Espressivo.
Cresc.
p
Poco riten. a Tempo.
[δουδοῦ Μα ριάμ,] νὰ τὴν ἀρ - νισ - - θῶ κ'ἐ γώ;
Mio sol te - sor, rinunziar vi pos - so al - lor.
Cresc.
p Col canto.
a Tempo.
Dim.
Dolcissimo.
pp
Τὰ μα - τά - κια σου τὰ
Co - sì quell' oc - - chio tuo
μαῦ - ρα, [ἀ - μάν!] σὰν γυ - ρί - σουν καὶ μεῖ -
splen - de, donna, che se in me si vuol fis -
Cresc.
Dimin.
- δοῦν. ς τὴν καρδιά μ'ἀ - - να - βουν φλό - γες,
- sar, un ar - do - re nel cor m'ac - cen - de;
mf
mf
Un poco marcato.





Ma petite rose blanche, *de grâce!* mon jasmin touffu, dis-moi, qui a jamais renoncé à l'amour, *dame Marie,* pour que j'y renonce aussi?

Tes yeux noirs, *de grâce!* quand il se tournent vers moi et me regardent, allument des flammes dans mon cœur, *dame Marie,* et je les sens pétiller.

L'échelle sur laquelle cette mélodie est construite, est formée de deux quartes *qui s'enchaînent par* conjonction; *l'une, celle qui est placée au bas de l'échelle, est une quarte de 3e espèce (ayant le* demi-ton *au milieu), l'autre est une quarte de 2e espèce (ayant le* demi-ton *à la fin)*

La quarte de 2e espèce forme le sommet de la gamme hypolydienne; *la quarte de 3e espèce sert de base à l'octave* phrygienne. *En ajoutant une note au grave de l'échelle figurée ci-dessus, on aurait une octave* hypolydienne *(altérée) complète:* *Si l'on ajoutait une note à l'aigu, on aurait l'octave* phrygienne:

Suivant nous, la mélodie qui nous occupe participe des deux modes. Dans la première partie du couplet où le chant roule sur la quarte de 2e espèce (si bémol, do, ré, mi bémol) *malgré la terminaison deux fois répétée de la phrase sur l'*ut, mi bémol *joue le rôle d'une tonique* hypolydienne. *Dans la seconde partie du couplet, où le chant roule sur la quarte de 3e espèce* (fa, sol, la bémol, si bémol), si bémol *joue le rôle d'une fondamentale*[1] phrygienne, *et la finale* fa *le rôle d'une dominante.*

Le contour mélodique de cette dernière phrase peut être comparé, pour son exquise élégance, aux lignes si gracieuses et si pures de la statuaire antique.

---

(1) Nous employons ici le mot *fondamentale* de préférence au mot *tonique*, pour désigner le quatrième degré de l'octave *phrygienne*, lequel sert de base à la gamme *hypophrygienne*, à cause du caractère suspensif inhérent à cette dernière gamme.

7

(Mme Laffon.-Smyrne.)




Dolce.
για - τί 'ταν ή φω - λιά μα -
Tempo 1º
chè il ni - do suo lon - tan è an -
p
- χρειά καὶ τὰ πτε-ρὰ κομ - μέ - να, [βα - ρειὰ 'πού σ'ά - γα -
- cor, nè può spie-gar il vo - lo, d'a - mor ho gra - ve il
mf
Cresc.
- πῶ!] καὶ τὰ πτε-ρὰ κομ - μέ - να. [Βα -
cor! nè può spie-gar il vo - lo. D'a -
Un poco marcato.

Poco riten. a Tempo.

-ρειὰ 'ποῦ σ'ἀ - γα - πῶ!
-mor ho gra-ve il cor!

Un poco animato.

Col canto. *Più f e ben marcato.*

Slargando. ff

ϐα - ρειὰ 'ποῦ σ'ἀ-γα - πῶ!]
d'a - mor ho grave il cor!

Cresc. *Col canto.*

Un petit oiseau, à l'aube, pleurait tristement, *oh! combien profondément je t'aime!*
parceque son nid était loin et qu'on lui avait coupé les ailes. *Oh! combien profondément je t'aime!*

AUTRE DISTIQUE S'ADAPTANT AU MÊME AIR.

Ἀπόψε θὲ ν'ἁρματωθῶ νάλθῶ 'ς τὸ μαχαλᾶ σου,
[ϐαρειὰ 'ποῦ σ'ἀγαπῶ!]
νὰ 'δῶ τί θὰ μοῦ κάμουνε τὰ γειτονόπουλά σου!
[Βαρειὰ 'ποῦ σ'ἀγαπῶ!]

Ce soir je veux m'armer et aller dans ton quartier, *oh! combien profondément je t'aime!*
pour voir ce que vont me faire tes petits voisins. *Oh! combien profondément je t'aime!*

Sull' imbrunir mi voglio armar,
Andar nel tuo quartiere;
d'amor ho grave il cor!
Se i tuoi vicin l'osan vietar,
Ben lo vorrei vedere!
D'amor ho grave il cor!

Cette mélodie est dans le mode majeur *européen.*

8


8
(Mme Laffon.—Smyrne.)
Andantino ♪ = 160
p Dolce assai.
CHANT.
PIANO.
Doppie Pedale.
pp
Τα μα - τά - κια σου τὰ
Son sì ne - ri gli occhi
μαῦ - ρα εἶ - ναι μαῦ - ρα καὶ γλυ - κειά, τὰ μα - τά - κια σου τὰ
tuo - i; ne - ri son, ma dol - ci an - cor. Son sì ne - ri gli occhi
μαῦ - ρα εἶ - ναι μαῦ - ρα καὶ γλυ - κειά· ποιὸς τοὺς ἔ - δειξε τὸν
tuo - i; ne - ri son, ma dol - ci an - cor. Per qual via, dir me lo
♪ = 160
a Tempo.
δρό - μον καὶ μοῦ 'μέβη - καν 's τὴν καρ - διά; [ἀ - μάν, ἀ - μάν!] ποιὸς τοὺς
vuo - i, pe - ne - tra - ron nel mio cor? pietà di me! per qual
Cresc.
Col canto.
mp
8024. H.


a Tempo.
ἔ - δει_ξε τὸν δρό_μον καὶ μοῦ 'μϐῆ - καν 'ς τὴν καρ - διά; [ἀ_μαν ἀ - μάν!]
via, dir me lo vuo_i, pe - ne - tra - ron nel mio cor? pie_tà di me!
Col canto.
Appassionato.
Tre corde.
Τὰ χεί_λη σου τὰ κόκ - κι - να θέ - λω νὰ τὰ φι - λή - σω.
Il tuo lab - bro por_po - ri - no vor_rei pur, vor_rei ba - ciar,
τὰ χεί_λη σου τὰ κόκ - κι - να θέ - λω νὰ τὰ φι - λή - σω·
il tuo lab - bro por_po - ri - no vor_rei pur, vor_rei ba - ciar;
κ'ἐκεῖ -
ma il lor



- να στά - ζουν τὸ κρα - σὶ φο - βοῦ - μαι μὴν με - θύ - -
net - ta - re di - - vi - no mi fa - reb - be in - eb - bri - -
sf
f
Cresc. assai.
sf
a Tempo.
Dolce.
- σω, [ἀ - μάν, ἀ - μάν!] κ'ἐκεῖ - να στά - ζουν τὸ
- ar, pie - tà di me! ma il lor net - ta - re di - -
Col canto.
Dimin.
sf
mf
ff
a Tempo.
Dolce.
κρα - σὶ φο - βοῦ - μαι μὴν με - θύ - - σω. ['Α - μάν, ἀ -
- vi - no mi fa - reb - be in - eb - bri - - ar. Pie - tà di
f
sf
Col canto.
Dimin.
- μάν!]
me!
Calmando poco a poco.

Tes yeux noirs sont noirs et doux. Qui leur a montré le chemin par lequel ils ont pénétré dans mon cœur? *De grâce! de grâce!*

Tes lèvres sont si rouges: je voudrais les embrasser: mais le nectar en coule et je crains de m'enivrer. *De grâce! de grâce!*

AUTRES DISTIQUES S'ADAPTANT AU MÊME AIR.(1)

I

Τὰ ματάκια σου τὰ μαῦρα 'ς τὸν καθρέπτην μὴν τὰ 'δῇς
γιατ' ἀγαπιέσαι ἀτή σου καὶ ἐμένα λησμονεῖς. [Ἀμάν, ἀμάν!] (2)

Ne regarde pas tes yeux noirs dans la glace, parceque tu t'aimerais toi-même et tu m'oublierais. *De grâce! de grâce!*

Nello specchio non mirarti;
Bella sì ti dei trovar,
Che potresti innamorarti,
Ed a me non più pensar. *Pietà di me!*

II

Καὶ τί ἔκαν' ὁ καϋμένος καὶ μ'ἐγράψανε φονιά;
Δὲν ἐσκότωσα κανένα, δὲν ἐφίλησα καμμιά.

Qu'ai-je fait, pauvre infortuné, pour qu'on me traite d'assassin? Je n'ai tué personne; je n'ai embrassé aucune < femme >

Che mai feci, sciagurato!
Che assassin mi chiami tu?
Com da me non fu svenato,
Nè baciata donna fu.

III

Καιρὸς ἦταν κ'ἐδιάβηκε πουλί μου, 'ποῦ σ'ἀγαπουν
καὶ ποῦ πεθύμουν νὰ σὲ 'δῶ 'ς ταῖς στράταις 'ποῦ περπατουν

Il est passé, mon oiseau, le temps où je t'aimais, et où je désirais te rencontrer sur mon chemin.

AUTRES PAROLES ITALIENNES S'ADAPTANT AUX MÉLODIES N° 8 et N° 10.(3)

1

M'ama ancor, beltà fulgente
Come tu m'amasti allor;
Ascoltar non dei la gente,
Solo interroga il tuo cor.

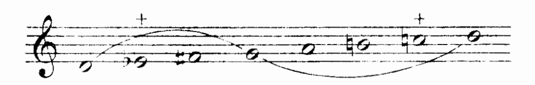
2

M'ama pur d'amore eterno,
Nè delitto sembri a te;
T'assicuro che l'inferno
Una favola sol è.

3

M'ama pure come io t'amo,
Mio tesoro e sii fedel,
Fin che all'ultimo richiamo
Un di noi n'andrà nel ciel.

Cette mélodie appartient à une gamme hybride *dont la partie supérieure est empruntée au mode* majeur *et la partie inférieure au* chromatique oriental.



C'est la gamme majeure renversée, *ayant son 2e degré altéré par un* bémol; *ou, si l'on veut, la gamme* lydienne, *avec le 7e et le 2e degré altérés par un bémol, (transposée à la seconde supérieure.)* (4)

Nous avons rencontré plusieurs fois des mélodies de construction lydienne, *ayant comme celle-ci la quarte inférieure* chromatique. *L'existence de ces hybrides n'indique t'elle pas une certaine affinité entre le* Lydien *antique et le* Chromatique oriental?

(1) Les distiques I et II peuvent aussi se chanter sur la mélodie n° 10.

(2) Quand il se rencontre, dans les paroles d'une mélodie, des mots formant ἐπίφθεγμα (voir l'Introduction p. 24), il sera nécessaire de les reproduire dans les distiques supplémentaires, si l'on veut adapter ces derniers à la musique.

(3) La strophe n° 1 peut en outre se chanter sur la mélodie n° 6. Il serait bon, dans ce cas, d'en modifier le 3e vers de la façon suivante: *Ascoltare non dei la gente.*

(4) Cette échelle présente un exemple du renversement de la gamme appelée par Mr Gevaert *mode mixte d'Hauptmann*. Voir à la page 293 de son livre: *Hist. et Th. de la musique de l'antiquité*, (T. I).

9

(Mme Laffon.—Smyrne.)




τρέχ' ἀ - θά - να - - - - το νε - ρό,
rio dell' im - mor - - - ta - li - tà,
mf
Cresc.
τρέχ' ἀ - θά -
rio d'a - mor,
τρέχ' ἀ - θά - να - - -
rio dell' im - mor - - -
Cresc.
Vibrato.
f
- το νε - ρό·
- ta - li - tà !
sf
sf
Dimin.
p Dolcissimo.
καὶ σοῦ 'ζή - τη - σα λι - γά - κι,
Ber - ne un sol sor - so vo - gl'i - o,
pp


Cresc. poco.
[γιὰρ ἀ-μάν!] καὶ σοῦ ζή - τη - - σα λι - -
deh! pie-tà! ber - ne un sol sor - - so vo - -
Cresc. poco.
mf Espressivo.
- γά - κι, [γιὰρ ἀ-μάν!] καὶ δὲν μοῦ =
- gl'i - o, deh! pie-tà! e quel ci - - -
Dimin.
p
καὶ δὲν μοῦ - δω - - - σες νὰ πιῶ,
- glio, e quel ci - glio a me nol dà.
Più espressivo.
Cresc.
καὶ δὲν μοῦ = καὶ δὲν μοῦ - δω
e quel ci - - - glio, e quel ci - glio a
mf
Cresc.



De tes yeux noirs, *grâce, mon amante!* coule l'eau de l'immortalité!
Je t'en ai demandé un peu, *grâce, mon amante!* et tu ne m'en as pas donné à boire!

AUTRE DISTIQUE S'ADAPTANT AU MÊME AIR.

Ἤθελα νὰ καταλάβω, [γιὰρ ἀμάν!] μ'ἀγαπᾶς ἢ μὲ γελᾶς,
ἢ τὸ κάμνεις μὲτ ἐμένα, [γιὰρ ἀμάν!] τὸν καιρόν σου νὰ περνᾶς.

Je voudrais comprendre, *grâce, mon amante!* si tu m'aimes ou si tu te moques de moi,
ou si tu agis ainsi avec moi, *grâce, mon amante!* pour passer le temps.

Io saper vorrei se m'ami, *deh! pietà!*
O di me (*bis.*) ti vuoi beffar;
O se il fai sol perchè brami... *deh! pietà!*
(*perchè brami*) Divertirti e celiar.

Nous trouvons dans cette mélodie un exemple de l'échelle de onze sons, usitée chez les anciens sous le nom de petit système parfait *ou système* conjoint.



On le voit, dans cette échelle le si *de l'octave supérieure est* bémol, *le* si *de l'octave inférieure est* naturel. *C'est précisement ce qui apparaîtra dans la mélodie qui nous occupe, si on la transpose à la quinte inférieure.*

La présence du fa naturel (si bémol, *si on transpose la mélodie une quinte plus bas*) *donne à la première phrase un caractère* hypodorien. *Mais l'apparition du* fa dièse (si naturel, *en transposant*) *dans la seconde phrase, fait cesser cette impression.*

Entraîné par notre sentiment harmonique à considérer la finale la *comme une dominante* phrygienne, *ayant pour fondamentale harmonique* ré, *nous avons fait entendre le* fa dièse *dans l'accompagnement dès la première phrase, afin de donner plus d'unité à l'impression modale.*

10

(Mme Laffon.—Smyrne.)




sf
[ῥούμ πα ῥούμ πα ῥούμ πα ῥουμ παλλιά,] μέ - σα σὲ βα - θειὰ νε - ρά,
rum ba rum ba rum ba rum ba - lià, giù nell' on - da che m'a - vrà,
mf
sf
Riten.
[ῥούμ πα ῥούμ πα ῥούμ πα ῥουμ παλλιά,] μέ - σα σὲ βα - θειὰ νε - ρά.
rum ba rum ba rum ba rum ba - lià, giù nell' on - da che m'a - vrà.
Col canto.
Breve.
a Tempo.
Dimin.
p
f
Dimin.
Poco riten.
a Tempo.


Κάμ - νω τὸ κορ - μί μου βάρ - κα, κάμ - νω
Un bat - tel il cor - - po fi - a, un bat
τὸ κορ - μί μου βάρ - κα, [ρούμ πα ρούμ πα ρούμ πα ρουμ παλλιά,]
- tel il cor - po fi - a, rum ba rum ba rum ba rum ba - lià,
καὶ τὰ χέ - ρια μου κου - πιά. [ρούμ πα ρούμ πα ρούμ πα ρουμ παλλιά,]
ed il brac - cio re - me - rà, rum ba rum ba rum ba rum ba - lià,
Riten.
a Tempo.
καὶ τὰ χέ - ρια μου κου - πιά.
ed il brac - cio re - me - rà.
Col canto.
Breve.



Si je meurs, jetez-moi, *roum ba, roum balïa*, dans les eaux profondes.
Je ferai de mon corps un bateau, *roum ba, roum balïa*, et de mes bras des avirons.

AUTRES DISTIQUES S'ADAPTANT AU MÊME AIR.

I

Δὲν μπορῶ νὰ καταλάβω τὰ δικά σου φυσικά·
'ς τοὺς γιατροὺς θὲ νὰ μὲ βάλῃς νὰ μὲ φᾶν τὰ γιατρικά.

Je ne puis comprendre ton caractère; tu veux m'envoyer au médecin pour que les remèdes me dévorent.

Di comprendere giammai
Quel che pensi spero in van;
Al dottor mi manderai:
Me le droghe perderan.

II

Δὲν μπορῶ νὰ καταλάβω Τοῦρκα εἶσαι ἢ Ῥωμηά,
ἢ Φραντσέζα ἢ Ἐγγλέζα κ'ἔχεις τόσην εὐμορφιά!

Je ne puis le comprendre! es-tu Turque ou Grecque, Française ou Anglaise, que tu as tant de beauté?

No, comprender non potrei
Se sei Turca o Greca tu,
Se Francese o Inglese sei;
Esser bella non puoi più!

Cette mélodie est construite avec deux gammes différentes.

L'échelle à laquelle appartient la première phrase a pour tonique fa *et pour dominante* ut. *C'est la gamme* majeure (*mode* hypolydien *avec* si bémol).

Dans la seconde phrase apparaît une nouvelle gamme qui a pour dominante et pour base fa *et pour tonique* si bémol. *La terminaison de cette phrase est* chromatique. *Il est à remarquer que l'altération du second degré* sol *ne se produit qu'en descendant.*

La tonalité de si bémol *explique la présence du* mi bémol *dans l'accompagnement de la seconde phrase et dans le chant de la ritournelle finale.*

II


(Mme Laffon.— Smyrne.)
Andantino ♩=58
PIANO.
p
Con tristezza.
Πέν - τε χρό - νια περ - πα - τοῦ - σα, πέν - τε χρό - νια
Per cin - que an - ni cam - mi - na - i, per cin - que an - ni
περ - πα - τοῦ - σα 'ς τὸ για - λό, για - λό, [Αὐγοῦστα,] 'ς τὸ για -
cam - mi - na - i lun - go il mar, il mar, Augu - sta, lun - go il
Senza rigore di tempo.
Col canto.
Riten.
a Tempo.
Più f
- λό, για - λό. Κι' ἄλ - λα πέν - τε
mar, il mar. Per cin - que al - tri
Cresc.
mf


περ - πα - τοῦ - σα,κι'ἄλ - λα πέν - τε περ - πα -
vi - si - ta - i, per cin - que al - tri vi - si -
Senza rallentare.
- τοῦ - σα'ςτὸ βου - νό, βου - - νό, [Αὐγοῦστα,]'ς το βου - νό, βου -
- ta - i col - le e pian, e pian, Augu - sta, col - le e pian, e
Tempo 1º.
Dimin.
Dolcissimo.
- νό. Τὴν ἀ -
pian! Un poco accelerando. Tant' a -
Dimin. e un poco riten.
- γά - πην μου γυ - ρεύ - ω, τὴν ἀ - γά - πην
- mo - re ri - cer - ca - va, tant' a - mo - re

Diminuendo e rallentando.

μου γυ - ρεὺ - ω, δὲν μπο - ροῦ - σα νὰ τὴν βρῶ. [Αὐγοῦστα,] δὲν μπο -
ri - cer - ca - va, no'l po - te - va ri - tro - var, *Au-gu-sta*, no'l po -

Col canto e dimin.

a Tempo.

-ροῦ - σα νὰ τὴν βρῶ.
- te - va ri - tro - var!

Dolcissimo.

Poco riten.

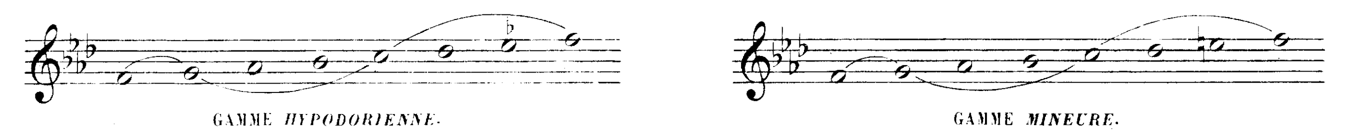
Pendant cinq années j'ai marché sur le rivage, *ô Augusta!*
et pendant cinq autres années j'ai marché dans la montagne, *ô Augusta!*
Je cherchais mon amour et je ne pouvais le trouver, *ô Augusta!*

---

*L'*ambitus *de cette mélodie comprend une quarte de 1ère espèce plus un ton.*



On peut la considérer, suivant la manière dont on complètera l'octave, comme étant soit dans le mode hypodorien, *soit dans le mode* mineur européen; *en effet ces deux gammes ne diffèrent entre elles que par le septième degré.*



GAMME *HYPODORIENNE.* GAMME *MINEURE.*

Nous avons traité l'accompagnement de deux manières différentes, afin d'obtenir plus de variété dans l'harmonie. Dans le premier et le troisième couplet les parties accompagnantes font entendre la note sensible (mi naturel)*; dans le second couplet au contraire, cette note est partout évitée.*

12

(Mme Laffon.—Smyrne).




- - - do - - - - - - - - - - -
[γαϊ - τα - νά - κια δυὸ πλεγ - μέ - να. Βάϊ! Βάϊ! Βάϊ!]
con due trec - ce sul - la fron - te. Ah! Ah! Ah!
- - do - -
— Βλα - χίτ - σα δὲν
— Per - chè spo - sa - - - -
παν - δρεύ - ε - σαι, Βλα - χίτ - σα, δὲν παν - δρεύ - ε -
- re non vuoi tu, per - chè spo - sa - - - - re non vuoi
- σαι, δὲν παίρ - νεις τσομ - πα - νά - κι, [γαϊ - τα - νά - κια
tu un pa - sto - rel gen - ti - le, se due trec - ce
Cre - - -
Cre - - -


scen
do
δυὸ πλεγ_μέ_να.] δὲν παίρνεις τσομ_πα_νά_κι. [γαϊ_τα_νά_κια
por_ti in fron_te. un pa_sto_rel gen_ti_le, se due trec_ce
scen
do
δυὸ πλεγ_μέ_να; Βάϊ! Βάϊ! Βάϊ!]
por_ti in fron_te? Ah! Ah! Ah!
mf
—Δὲν παίρνω 'γὼ τὸν τσόμ_πα_
—Non vo' spo_sar un vil pa_
Più f
_νον, δὲν παίρνω 'γὼ τὸν τσόμπα_νον
_stor, non vo' spo_sar un vil pa_stor



Cre - - - - - - - - - - - - -

πώ - χει τὰ ῥοῦ - χα ξέ - να, [γαϊ - τα - νά - κια δυὸ πλεγ - μέ - να.]

che 'l suo ve - stir ra - pi - va, *ho due trec - ce sul - la fron - te.*

Cre - - - - -

scen - - - - - - - - do. - - - - - - - -

πώ - χει τὰ ῥοῦ - χα ξέ - να, [γαϊ - τα - νά - κια δυὸ πλεγ - μέ - να.

che 'l suo ve - stir ra - pi - va, *ho due trec - ce sul - la fron - te.*

scen - - - - - - do - - - - -

Βάϊ! Βάϊ! Βάϊ!]

Ah! Ah! Ah!

Ὡς καὶ τὰ τσα - - - ρου - χου - χί - νια, ὡς καὶ τὰ

Le scarpet - ti - - - ne e - gli ru - bò, le scarpet -

Più *f*



Une petite bergère descendait du haut du rocher, *avec deux cordons tressés, ah! ah! ah!*
— Petite bergère, tu ne te maries pas, tu ne prends pas un jeune berger?
— Je ne prends pas le berger qui porte des habits qui ne lui appartiennent pas,
et qui a volé les petits souliers qu'il destine à sa fiancée.

Cette mélodie a pour étendue une quinte diminuée

*Le rôle de tonique joué par l'*ut *dans la première phrase est évident: nous sommes là dans le ton d'*ut *et dans le mode* majeur. *Néanmoins la terminaison de la mélodie se fait sur le* ré, *second degré de la gamme* majeure *ou premier degré de la gamme* phrygienne. *Dans le mode* phrygien, *la finale est* ré, *mais la fondamentale harmonique est* sol. *La terminaison sur le* ré *a pour effet de substituer à l'impression de l'octave d'*ut *solidement établie au début de la mélodie, l'impression de l'octave de* sol (*avec* fa naturel), *et donne à la cadence finale le caractère suspensif inhérent à la modalité* phrygienne.

13

(Mme Laffon.—Smyrne.)





Il fait des éclairs à l'orient, berce, nourrice, l'enfant, et il a tonné au couchant; berce, nourrice, l'enfant, de peur qu'il ne s'éveille.

Cette mélodie qui est dans le mode hypodorien, *peut se rapprocher de la mélodie n° 5. Elle procède en effet de la même gamme* mineure *sans* note sensible. *Les procédés d'harmonisation sont les mêmes dans les deux cas: la cadence parfaite est remplacée par la cadence plagale, et la note sensible* sol dièse *est partout évitée.*

14

(Mme Laffon.—Smyrne).





Je voudrais t'embrasser une fois par jour, pour que mon esprit prenne de l'air et mon âme de la consolation. J'attends de tes lèvres rouges un seul mot, ô ma lumière! Que je vive ou que je meure, dis-moi ce que je deviendrai.

Cette mélodie est dans le mode dorien *qui était considéré par les anciens comme le mode grec par excellence. C'est aussi de tous les modes diatoniques antiques celui qui paraît se prêter le moins aisément à la polyphonie. Le sentiment harmonique qui s'en dégage a un caractère tellement voilé qu'il semble repousser également comme indiscrètes la tierce majeure et la tierce mineure dans le dernier accord de la cadence finale. Aussi avons nous cru devoir nous borner à faire entendre dans cet accord la tonique et la quinte.*[1]

---

[1] Voir le livre de M. Gevaert (Histoire et théorie de la musique dans l'antiquité) I, p.165.

15


(Mme Laffon. — Smyrne.)
Andante ♩ = 63
PIANO.
Poco più marcando il canto.
Poco riten.
Allº non troppo ♩ = 96
Con grazia.
Leggiero.
Εἰς ὡραῖ - ον, εἰς ὡ - ραῖ - ον πε - ρι - βό - λι ἔρ - ρι - ψα μί - - αν μα - τιά, βλέ - πω κό - ρην 'ποὺ
In gentil, in va - go giar - din, un bel mat - tin, ho ri - schia - ta un oc - chia - ta, u - na bel - la ho la



Dans un beau jardin j'ai jeté un coup d'œil; j'ai vu une jeune fille qui était assise et qui s'occupait de sa coiffure.

— O jeune fille, fille charmante et de fleurs parée, tu as embrasé mon âme!

Le mode dorien *n'est pas aussi caractérisé dans cette mélodie que dans la précédente; pourtant ces deux mélodies ne sont pas sans avoir quelque ressemblance entre elles. Remarquez à la 15e mesure de la partie de chant la fonction mélodique du quatrième degré* ut *et comparez-la au rôle que joue la même note dans la 7e mesure de la partie de chant du nº 14. Dans les deux passages, le quatrième degré est mis en relief par une attaque répétée de la mélodie qui semble s'appuyer dessus avant de redescendre, d'abord sur le 3e degré* si bémol, *ensuite sur le premier degré* sol.

On pourrait voir dans la mélodie nº 15 un mode majeur (hypolydien *avec* si bémol) *finissant sur la tierce. Ce qui nous a détourné de l'harmoniser dans ce sens, c'est la fadeur qu'engendrerait une semblable harmonisation dans la cadence finale.*

16


(Mme Laffon.—Smyrne.)
Molto animato ♩=160
PIANO.
f
sf
Poco più moderato ♩=144
Disperato.
mp
Κλέφταις ἦλθαν ’ς τὰ βου - νά, νὰ μοῦ κλέ - φουν ἄ - λο - γα·
I la - dri su me piom - bar i ca-val - li per ru - bar;
κι’ἄ - λο-γα δεν ηὗ - ρα - νε, πρό - βα-τά μου
ma ca-val - li qui non son e mi pre - se -


Cresc.
πή - ρα - νε·
- ro i mon - ton;
πῆραν δὰ καὶ πὰν,
poi fuggir per là,
Cresc.
mf
πὰν!
là!
mf
Μοῦ πή - ρα - νε τὸ λά - γι ἀρ - - νὶ ποῦ εἶ - χε τὸ χρυ - σὸ μαλ - λὶ
Ru - bar pur a me un a - - gnel co - sì gen - til e tan - to bel
mp
τ'ἀ - ση - μέ - νιο τὸ κου - - δοῦ - νι·
con d'ar - gen - to un cam - - pa - nel;


Cresc.
πῆ-ραν δὰ καὶ πὰν, πὰν! Πᾶν, μα-νοῦλά μ',
poi fuggir per là, là! Tut - ti fug-gir
Cresc.
mf
sf
Piangendo.
p
πὰν! Λά - γι'αρ-νά - κι μ'! Προ - βα - τά - κι μ'!
là! I miei mon - ton, or do - ve son?
sf p
Cre scen
Κου - δου - νά - κι μ'! Καρ - δα - ρου-λά μ'! Φλο - γε - ρου-λά μ'! Κα - πο - τοῦ - λά μ'!
Do - ve l'a - gnel, ch'e - ra si bel? E l'or - ciuo - lin, lo zu - fo - lin?
do
f
Μω-ρέ,καὶ πὰν, πὰν, πᾶν!
Sparir per là, là, là!



Des voleurs sont venus dans la montagne pour me voler des chevaux; des chevaux, il n'en ont pas trouvé, et ils m'ont pris mes moutons. Ils les prirent, hélas! et s'en allèrent!

Ils m'ont volé la brebis tachetée, qui avait la toison d'or et la clochette d'argent. Ils la prirent hélas! et s'en allèrent! Ils s'en allèrent, ma mère, ils s'en allèrent!

O ma brebis à la toison d'or! ô mon mouton! ô ma clochette! ô mon pot au lait! ô ma flûte! ô mon manteau! Hélas! ils s'en sont allés, ma mère, ils s'en sont allés!!

Nous trouvons dans cette mélodie une nouvelle application du système auquel les anciens donnaient le nom de système immuable *et qui réunissait dans une même échelle le tétracorde caractéristique de chacun des deux systèmes* conjoint *et* disjoint [1].

Le morceau peut être considéré comme se divisant en trois périodes dont chacune se termine, à l'apparition du mot πὰν, *par une modulation. Dans toutes les phrases des deux premières périodes ou le* si *apparait* naturel, *la mélodie roule sur la quarte* lydienne, sol, la, si, ut; ut *joue le rôle de tonique, et* sol *celui de dominante. A la fin de la première période, la mélodie pose les deux notes* la, ré, *comme les jalons de la modulation qui va s'établir franchement à la fin de la seconde période par l'apparition du* si bémol. *La présence du* si bémol, *à la fin de cette seconde période, a pour effet de déplacer la base de la quarte et de créer une nouvelle tonique* ré *et une nouvelle dominante* la. *Au commencement de la troisième période, le* si naturel *reparaît; le* ré *n'est plus tonique, mais dominante d'une gamme* hypophrygienne *ayant pour fondamentale harmonique* sol. *Puis la base de l'octave se déplace de nouveau. A l'octave* hypophrygienne *ayant pour base* sol *succède une autre octave, celle qui a déjà paru à la fin de la seconde période et qui a pour dominante et pour base* la; *le* ré *redevient tonique, et cette fois l'apparition du* si bémol *vient river pour ainsi dire la modulation.*

---

[1] Voir les observations qui suivent la mélodie n° 4.

17

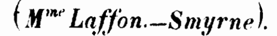
(*Mme Laffon.—Smyrne*).



I. Maudit soit celui qui a mis le scandale entre nous et qui ne nous laisse pas, comme autrefois, passer le temps ensemble!
II. N'est-ce pas toi qui me disais: « si je ne te vois pas, je meurs »? Et maintenant tu t'en vas, disant: « où t'ai-je vu? Est-ce que je te connais? »

Rapprochez cette mélodie de la mélodie no 1. Toutes deux présentent la même gamme et la même étendue.

18



All° moderato ♩ = 84

1er DISTIQUE. *mf Leggiero*

PIANO. *f p*

Νύσταξαν τὰ μα - τά - κια μου, θέλουν νὰ κοι - μη - θοῦ - νε, κ'ἐ-γὼ γιὰ τὸ χα - τί - ρι σου 'φί - νω τα κι'ἀγρυπ - νοῦ - νε.

Di sonno l'occhio è grave in - ver e vuole già dor - mi - re, ma nulla men, per tuo pia - cer, ho di vegliar de - si - re.

Riten. *Col canto.*

2d DISTIQUE. *mf* *f p*

'Α - νά - θεμά τον που λα - λεῖ πῶς είν' γλυ - κὸ τὸ μέ - λι γλυκώτε - ρο είν' τὸ φι - λί, ἡ κόρη σὰν τὸ θέ - λει!

Sia ma - ledetto ognor quag - giù co - lui che di - re suo - le che il mel d'un bacio è dol - ce più, se una beltà lo vuo - le!

Rall. *Col canto.*

I. Mes yeux ont sommeil, ils veulent se fermer; et moi, pour ton plaisir, je les laisse veiller.

II. Maudit soit celui qui dit que le doux miel est plus doux que le baiser, quand une jeune fille le veut.

Cette mélodie offre un exemple d'une gamme hypophrygienne (*gamme de* sol *avec* fa naturel) *faisant sa terminaison sur la médiante* si. *D'après la théorie de Mr Gevaert, cette gamme correspond au mode connu dans l'antiquité sous le nom de mode* mixolydien *ou* syntono-iastien.

19

(Mme Laffon.—Smyrne.)





I. Quand il m'a dit adieu et qu'il s'est retourné pour partir, j'ai senti mon pauvre cœur se briser dans ma poitrine.

II. Ce soir on m'a tué; mais viens quand même et pleure; et prends de mon sang et teins-en tes cheveux.

Cette mélodie nous présente un intéressant exemple de la transformation du mode lydien *en* chromatique oriental. *La première phrase est construite avec la quarte inférieure de l'octave* lydienne:

Dans la seconde phrase, l'altération de l'ut transforme la quarte diatonique *en une quarte* chromatique, *qui est la base de la gamme* chromatique orientale. *Cette seconde phrase, qui descend un ton au-dessous de la finale, rappelle beaucoup par sa tournure mélodique la mélodie n° 1 et la fin de la mélodie n° 17.*

L'exemple fourni par la mélodie n° 19 de la transformation du lydien *en* chromatique oriental *ne semble-t-il pas indiquer une filiation entre ces deux modes?*

20

(Mme Laffon.–Smyrne.)





I. Tes yeux noirs sont noirs comme l'olive, et celui qui les baise avec douceur ne craint plus Caron.
II. Quand je prononce ton nom, je ne sais pourquoi, mes genoux se dérobent et je me sens tout faible.

Cette mélodie est encore un échantillon du système immuable *ou coexistent les deux systèmes* conjoint *et* disjoint.(1)

Raisonnons comme si la mélodie était transposée un ton plus bas. Nous verrons que la première phrase, où le si *est* bémol, *appartient au système* conjoint. *La seconde phrase, ou le* si *est* naturel, *appartient au système* disjoint. *En supposant toujours la mélodie transposée un ton plus bas, nous dirons qu'elle est dans deux tons: tantôt en* ré hypodorien, *quand elle procède suivant le système* conjoint, *c'est-à-dire lorsqu'elle use du* si bémol, — *tantôt en* la hypodorien, *quand elle procède suivant le système* disjoint, *c'est-à-dire quand le* si *est* naturel.

(1) Voir les mélodies nº 16 et nº 4.

21


(Mme Laffon.—Smyrne.)
Lento ♪ = 88
CHANT.
PIANO
p
'Απ'
Per
Dolce.
p
Poco sf
τὸ στε - νό σου νὰ διαβῶ, ἀπ' τὸ στε - νό σου νὰ διαβῶ καὶ
tua ca - sa pas - sar io vo', per tua ca - sa pas - sar io vo', e
p
Cresc.
Dimin.
Senza rigor di tempo.
Riten.
μιὰ φω - νὴ νὰ βγά-λω.[καλή,] καὶ μιὰ φω - νὴ νὰ βγά-λω, [καλή!]
man - dar un cla - mo-re, mio ben, e man - dar un cla - mo-re, mio ben!
Marcato.
p Col canto.
a Tempo.
Καὶ
Pria
p
Dolce.

πρὶν νὰ βγῆς ς'τὴν πόρ - τα σου, καὶ πρὶν νὰ βγῆς ς'τὴν πόρ - τα σου, νὰ
ch'a - prir l'u - scio ti ve - drò, pria ch'a - prir l'u - scio ti ve - drò, ch'io

p

Cresc. *Dimin.* *Senza rigor di tempo.* *Riten.*

γύ - ρω. νὰ παι - θά - νω. [καλή,] νὰ γύ - ρω, νὰ παι - θά - νω. [καλή!]
mi ri - vol - ga e che mo - ra, *mio ben,* ch'io mi ri - vol - ga e che mo - ra, *mio ben!*

p Col canto.

Que je passe par la ruelle où tu demeures et que je pousse un cri, *ma belle!*
Avant que tu paraisses à ta porte, que je me retourne et que je meure, *ma belle!*

Cette mélodie est encore un échantillon de la gamme majeure renversée *avec le 2e degré abaissé d'un demi-ton ou de la gamme* lydienne *ayant son 7e et son 2e degré altérés par un bémol.*

L'altération du 2e degré n'a lieu que lorsque la mélodie descend. Si le la *était constamment* naturel, *la mélodie ne sortirait pas de l'échelle régulière de la gamme* majeure renversée. *Si le* la *était toujours* bémol, *la mélodie se conformerait à l'échelle régulière du* chromatique oriental.



GAMME MAJEURE RENVERSÉE — CHROMATIQUE ORIENTAL.

22

(Mme Laffon.—Smyrne.)




Poco meno mosso.
Riten.
Supplichevole.
p
τὸ λυχ - - νά - ρι,
[ἔ - λα, ἔ - λα σὰν σέ
lu - me vuo - le,
ah! cru - del es - ser non
Col canto.
p
Poco riten.
Lungo.
λέ - γω, μὴ μὲ τυ - ραν - νῇς καὶ κλαί - γω!]
puo - i, ah! me tor - tu - rar non vuo - i!
Tempo 1°
Poco riten.
Brillante
Col canto.
p
f
Con brio.
mf
ἀφ' ὤ - χει μέσ' ς τὸ
quand' al - la ca - - sa
sf
sf
mf



Mais pourquoi ta mère a t'elle besoin d'une lampe pendant la nuit... *allons, allons, je t'en prie, ne me tyrannise pas, pour que je pleure!*

puisqu'elle a dans sa maison le soleil et la lune? *Allons, allons, je t'en prie, ne me tyrannise pas, pour que je pleure!*

---

*L'*ambitus *de cette mélodie est d'une sixte mineure* (Finale)

Elle appartient, comme la mélodie n° 18, à une gamme hypophrygienne *dont la terminaison se fait sur la médiante* si *(gamme dans laquelle M. Gevaert reconnaît l'ancien* mixolydien*). Seulement ici le septième degré* fa *n'apparaît pas dans l'*ambitus *de la mélodie, et de plus le sixième degré* mi *est altéré par un* bémol.

23


(Mr Skiadaressi. Athènes.)
Andante ♩ = 54
PIANO.
p
SOLO. Dolce, con anima.
Πο - τα - μέ, τζά - νεμ πο - τα - μέ μου,
O ri - vie - ra a me tan - to gra - ta,
Dimin.
p
Sempre legato.
πο - τα - μέ, πο - τα - μέ, ὅ - ταν γε - μί - ζῃς.
o ri - vie - ra, al - lor ch'hai gon - fia l'on - da.



(1) Toutes les phrases écrites en *duo* peuvent s'exécuter en *chœur*.


Poco più animato.
A DUE.
mf
'ς τὰ κλω - θο= 'ς τὰ κλω - θο - γυ - ρίσ - μα - τά σου,
che nel tur - bin, nel tur - bin di que - st'on - da
mf
Cresc.
'ς τὰ κλω - θο= 'ς τὰ κλω - θο - γυ - ρίσ - μα - τά σου,
il tuo flut - to, il tuo flut - to mi na - scon - da,
SOLO. Tempo 1°.
mf
πὣρ - χον - ται, τζά - νεμ πο - τα - μέ μου,
e mi me - - ni, o ri - vie - ra a - ma - ta,
p
πὣρ - χον - ται, πὣρ - χον - ται ξανθαὶς καὶ πλύ - νουν,
o - ve van, o - ve van - no bru - ne e bion - de,

Poco più animato.

A DUE.

mf

πώρ - χον - ται, πώρ-χον - ται ξαν - θαὶς καὶ πλύ - νουν,
o - ve van a la - var sul - le tue spon - de,

mf

Cresc.

μαυ - ρομ - μά= μαυ-ρομ - μά-ταις καὶ λευ - καί - νουν,
o - ve van a la - var sul - le tue spon - de,

Poco cresc.

Tempo 1°.

SOLO.

Dolcissimo.

πώρ - χε - ται κ'έ - να ξανθὸ κο - ρί - τσι
o - ve vien u - na vergin sì bion - da

pp

'ποὺ ἔ - λαμ - ψε. 'που ἔ λαμ - ψ'ὁ 'γιαλὸς καὶ ἡ ἐρύ - ση,
che bril - lar, bril - lar fa la fon - te e l'on - da,

Cre - - - - - - - scen - - - - - do.

A DUE.

πῶρ - χε - - ται. πῶρ - χε - ται ξαν - θὸ κο - ρί - τσι ποῦ ἔ - λαμ -
o - ve vien u - na ver - gi - ne si bion - da, che bril -

p *Cresc.* *mf* *Cresc.*

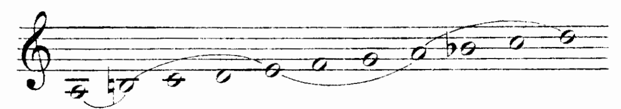
- ψε, ποῦ ἔ - λαμ - ψ' ὁ 'για - λὸς καὶ ἡ βρύ - - ση!
- lar, bril - lar fa la fon - te e l'on - - da!

f *f Cresc.* *ff*

8va bassa.

Rivière mon âme, ô ma rivière, quand tu te gonfles, quand tu te brises et bouillonnes,
prends-moi, rivière, mon âme, ô ma rivière, dans tes flots, dans tes tourbillons,
< porte-moi > là où viennent des jeunes filles blondes qui lavent et des jeunes filles brunes qui blanchissent < le linge >,
où vient une blonde jeune fille qui fait resplendir l'onde et la source!

Comme la mélodie n° 9, cette mélodie présente un échantillon du petit système parfait *des anciens (système* conjoint*)*



Dans la première phrase paraît le si *de l'octave supérieure, et ce* si *est* bémol; *nous sommes en* fa. *Bien qu'*ut *semble jouer le rôle de dominante et* fa *celui de tonique, la mélodie, après s'être longtemps appuyée sur l'*ut, *vient suspendre sa finale un degré plus haut, sur le* ré.

Dans la seconde phrase nous voyons paraître le si *de l'octave inférieure et ce* si *est* naturel *comme dans la seconde phrase de la mélodie n° 9.* (1)

Dans l'harmonisation de la mélodie n° 9, on sent prédominer l'influence du si naturel (fa dièse, *dans le ton réel). Ici au contraire, l'harmonie est subordonnée à l'influence du* si bémol. *Dans la mélodie n° 9, la finale joue le rôle d'une dominante* phrygienne; *ici elle remplit la fonction d'une tonique* hypodorienne.

Bien que cette chanson soit originaire de Leucade (Ste Maure) elle n'a rien de commun avec les airs de provenance Italienne qui dominent dans ces parages. La mélodie a un parfum vraiment hellénique et le charme en est encore accru par la suave fraîcheur des paroles.

(1) Bien entendu, nous raisonnons comme si la mélodie n° 9 était tranposée à la quinte inférieure.

24


(Melle Athina. — Athènes.)
All° vivo ♩ = 160
Marcando bene il tempo.
PIANO.
mf
Con moto e ben marcato.
'Σ-τὰ Γιάν - νι - να, 'ς τὰ Γιάν - νι - να, [μώρ' Κα - λαμα - τια - - νή], 'ς τὸ μεσα - νὸ πη - γά - δι. [Κα - λαμα - τια - νοῦ - λά μου], 'ς τὸ μεσανὸ πη - γάδι, [Κα - λαμα - τια - νοῦ - λά μου], μου]!
Gian - ni - na ha là, Gian - ni - na ha là, o Ca - la - ma - tia - - na, ne - ra e pro - fon - da go - ra. Ca - la - ma - tia - na del cor, ne - ra e profon - da gora, Ca - la - ma - tia - na del cor; cor!
Più leggiero.
p
Dernier couplet.
sf
f

AUTRES COUPLETS.




5
Γυ - ναί - κια παίρ - νει ἀν - τί - - δω - ρο, [μώρ' Κα - λα - μα -
Co - me u - na don - na i vo - - ti fa, o Ca - la - ma -
- τια - - - νή], ἀπ' τοῦ πα - πᾶ τὸ χέ - ρι, [Κα - λα - μα - τια - νοῦ - λά
- tia - - - na, il san - to pa - ne chie - de, Ca - la - ma - tia - na del
μου], ἀπ' τοῦ πα - πᾶ τὸ χέ - ρι, [Κα - λα - μα - τια - νοῦ - λά μου].
cor, il san - to pa - ne chie - de, Ca - la - ma - tia - na del cor.
5
Γυ - ναί - κια βγῆ - κε κ'ἔ - - κατ - σε, [μώρ' Κα - λα - μα -
Co - me u - na don - na an - cor, sen va, o Ca - la - ma -
τια - - - νή], σὲ μαρ - μα - ρέ - νια πλά - κα, [Κα - λα - μα - τια - νοῦ - λά
- tia - - - na, e sovra un mar - mo sie - de, Ca - la - ma - tia - na del
μου], σὲ μαρ - μα - ρέ - νια πλάκα, [Κα - λα - μα - τια - νοῦ - λά μου].
cor, e sovra un mar - mo sie - de, Ca - la - ma - tia - na del cor.
5
Κ'ἐ - ξέ - - πλεξ' τὰ ξαν - θὰ μαλ - λιά, [μώρ' Κα - λα - μα -
Il bion - do crin di - - scio - glie al - lor, o Ca - la - ma -
- τια - - - νή], καὶ κλαῖν τὰ μαῦ - ρα μά - τια, [Κα - λα - μα - τια - νοῦ - λά
- tia - - - na, e pian - gon gli oc - chi ne - ri, Ca - la - ma - tia - na del
μου], καὶ κλαῖν τὰ μαῦ - ρα μά - τια, [Κα - λα - μα - τια - νοῦ - λά μου].
cor, e piangon gli oc - chi ne - ri, Ca - la - ma - tia - na del cor.



A Janina, *ô femme de Calamata!* du milieu d'un puits, *ma petite Calamatienne,*
Sort un esprit qui mange les jeunes gens.
Il porte des vêtements de femme, des chaussures de femme.
Comme une femme il va à l'église, comme une femme il fait sa prière.
Comme une femme il prend du pain bénit de la main du prêtre.
Comme une femme il sort de l'église et s'assied sur une dalle de marbre.
Il dénoue ses blonds cheveux et laisse pleurer ses yeux noirs...
Tes yeux valent des jouets de roi;
Tes deux sourcils sont deux épées d'or!

Cette chanson de danse dans le mode hypodorien *se fait remarquer par son style élégant et son caractère vraiment populaire. Nous l'avons recueillie à Athènes, un jour de fête, de la bouche d'une jeune fille qui conduisait le chœur.* (1)

(1) Le mot *chœur* (χορὸς) qui, en français, a un sens presqu'exclusivement musical, signifie le plus souvent en grec *danse.*

25

(Mr Skiadaressi. — Athènes.)




mf
p
τὸ πό_σο πά_γει τὸ φι - λί 'ς τὴν Δύ_σι 'ς τὴν Ἀ - να - το -
d'un ba_cio dir chi sa 'l va - lor in O - ri - en_te, al_tro - ve an -
Poco riten.
- λή· της παν - δρεμμέ - νης τέσ - σε - ρα. της χή - ρας δέ - κα - τέσ - σε - ρα·
- cor? Di ma - ri - ta - ta es - so val tre, di ve_do_va tre vol - te tre;
a Tempo.
Col canto.
Cresc.
Più animato.
f


Allegro ♩= 108
Agitato.
, καὶ τὸ κλεμμέ_νο ’ς τὰ κρυ _ φὰ καὶ
per chi fur_ti _ vo il ba _ cio vuol, per
sf
mf
τ’άρπακτὸ ’ς τὰ πε _ ταχ _ τὰ ἀ _ πὸ σαράν_τα τέσ_σε _ ρα, ἀ _ πὸ σαράντα τέσ_σε _
chi quel ba_cio ha pre_so a vol, cia_scun allor val tren_ta _ tre, cia_scun allor val tren_ta
_ ρα.
_ tre;
ff
Andante (il doppio più lento)
Dolcissimo.
και τοῦ καυμέ_νου χο _ ρι _
quel del_la gio_vin ca_ra al
Dimin.e riten.
sf
Dimin
pp



Un navire de Chio avec ses deux chaloupes arriva a la plage et mouilla. On s'assit et on compta ce que vaut le baiser en Occident et en Orient. Celui de la mariée, quatre <florins>, celui de la veuve, quatorze: le baiser ravi furtivement et le baiser pris au vol, chacun quarante-quatre; et celui de la pauvre fillette, mille florins venitiens.

Cette mélodie, originaire de Leucade, est dans le mode majeur *européen.*

26


(Mr Mikhali.—Athènes.)
Allegro con moto ♩= 132
Risoluto.
CHANT.
PIANO.
mf
Σ'ὰν παιθά _ νω
Se la vi _ ta
'ς τὸ χα_ρά _ ει. [τσομ _ πα_νίτ _ σα μ' τσο]. ῥί _ ξε_τέ με
per_do in ma _ re, o ver_gin d'a _ mor, mi get_ta _ te
sf
p
Dimin.
f
'ς τὸ για_λό, ['Ε _ λε _ νίτ _ σα μου], ῥί _ ξε_τέ με
dal bat_tel, mio dol _ ce te _ sor! mi get_ta _ te
'ς τὸ για_λό, ['Ε _ λε _ νιτ _ σα μου]!
dal battel, mio dol _ ce te _ sor!
Dimin.

νὰ μὲ φᾶ_νε τὰ ψα_ρά_κια, [τσομ_πανίτ_σα μ'
Vo' dei pe_sci il pa_sto fa_re, *o vergin d'a_*

τσο], καὶ τὸ ἀλ_μυ_ρὸ νε_ρό, [Ἐ_λε_νίτ_σα
_mor, l'on_da sal_sa fia l'a_vel, *mio dol_ce te_*

Riten.

μου], καὶ τὸ ἀλ_μυ_ρὸ νε_ρό, [Ἐ_λε_νίτ_σα μου]!
_sor, l'on_da sal_sa fia l'a_vel, *mio dol_ce te_sor!*

Col canto.

Si je meurs sur le navire, *ma bergère*, jetez-moi dans la mer, *ô mon Hélène!*
afin que je sois mangé par les poissons, *ô ma bergère*, et par l'eau salée, *ô mon Hélène!*

Cette mélodie qui provient des Iles Ioniennes est semi-européenne, semi-grecque. L'air commence en ut majeur; *puis par un revirement il passe en* la mineur *et se termine sur la tonique* la *en évitant le septième degré.*

La seconde phrase a bien la tournure de la modalité hypodorienne, *dont l'impression est fortifiée par le rôle dominant du* sol naturel *dans la première phrase.*

27

(Mme Z. Baltazzi.— Athènes.)(1)



(1) Cet air ne nous a pas été chanté; nous l'avons trouvé noté à l'orientale dans un album manuscrit que Mme Baltazzi avait bien voulu nous prêter. Nous avons dû en faire la traduction en notation européenne avant de l'harmoniser.

AUTRES COUPLETS.



Tes beaux yeux, *ô mon Dimos*, tes sourcils tracés ⟨au pinceau⟩, *à ta santé, mon amour!* tes sourcils tracés ⟨au pinceau⟩... *pleurez, mes yeux, pleurez!*

me font, *ô mon Dimos*, tomber malade; ils me font mourir. *à ta santé, mon amour!* ils me font mourir. *Pleurez, mes yeux, pleurez!*

Allons, *ô mon Dimos*, tire ton épée, et coupe moi la tête, *à ta santé, mon amour!* et coupe moi la tête. *Pleurez, mes yeux, pleurez!*

Puis, *ô mon Dimos*, recueille mon sang dans un mouchoir ⟨brodé⟩ d'or, *à ta santé, mon amour!* dans un mouchoir ⟨brodé⟩ d'or. *Pleurez, mes yeux, pleurez!*

Cette mélodie appartient à la gamme de ré mineur *sans note sensible* (*mode* hypodorien *transposé à la quinte inférieure*). *Son* ambitus *s'élève une quinte au-dessus de sa finale et descend un degré au-dessous. Le sixième degré* si *n'apparaît nulle part, ni à l'octave supérieure, ni à l'octave inférieure. Signalons l'intervalle mélodique de sixte majeure à la septième mesure de la partie de chant; on en trouve peu d'exemples dans les mélodies populaires.*

La même chanson figure avec un autre air dans un recueil de chants profanes *publiés à Constantinople et écrits en notation orientale.*

28

Mme Z. Baltazzi.—Athènes.)



(1) Cette mélodie peut aussi se chanter en chœur.

AUTRES COUPLETS.



Plût à Dieu que Macrynori devînt une plaine, et Préveza une forteresse en ruine, *ô Hélène!* et Arta un jardin!

afin que je pusse voler, regarder, me mettre en face de la plaine (1) où la femme d'Alexis va puiser de l'eau à la fontaine;

et la fontaine est encombrée de Turcs et la route de Voïvodes; ils te boivent ton eau fraîche et t'embrassent sur les yeux.

_Eh! comment me boiraient-ils mon eau ‹fraîche›, et comment m'embrasseraient-ils sur les yeux, puisque j'ai un père qui est prêtre, *ô fille d'Ali!* (2) et que je suis fille de prêtre?

Tout ce que nous avons dit de la mélodie précédente s'applique à celle-ci. Même modalité hypodorienne *et même provenance: nous l'avons traduite après l'avoir extraite de l'album de Mme Z. Baltazzi.*

---

(1) Le mot κάμπος que nous traduisons ici par *plaine* peut être considéré aussi comme un nom propre. Dans ce cas κάμπος serait le nom d'un village.

(2) Dans les trois premiers couplets de cette chanson la fille d'Ali, chrétien renégat, s'adresse à Hélène, fille de prêtre et femme d'Alexis. Elle souhaite que les montagnes s'abaissent pour lui permettre de voir les insultes faites à une femme chrétienne. Dans le dernier couplet, Hélène répond à la fille d'Ali qu'elle ne redoute rien, car le caractère des fonctions de son père la met à l'abri des outrages des Turcs.

29

(*Mr Gérojannis.—Athènes.*) (1)

Poésie de Isid. Skilitsi.

ΑΝΗΣΥΧΙΑ

TORMENTO.



(1) Cette mélodie figure dans un recueil de *Chants profanes* écrits en notation orientale. Mr Gérojannis à qui nous l'avions entendu chanter, a bien voulu nous la communiquer, et nous en avons fait la traduction en notation européenne avant d'y adapter un accompagnement.



-πῆ - - - ται νὰ πο - νῇ: Ἴ - σως φεῦ! τὴν ὥ - ραν ταύ -
so s'ei n'ha pie - tà! For - se ahimè! mi la - scia al do -
Un poco cresc.
-την εὐ - θυ - μεῖ, δι - α - σκε - δά - ζει, ἂν δὴ
-lor, sen - za me go - den - do altr'a - mor; se lo
Dimin.
Cresc.
Dimin.
μνή - μη μου τὸν κρά - ζη, τώ - ρα τὴν κα - τα - φρονεῖ, ἂν δὴ
bra - mo, se lo chia - mo, e - gli mi sprez - za il bar - baro! se lo
mf
Un poco marcato.
Cresc.
f
Dimin. e riten.
Rall.
μνή - μη μου τὸν κρά - ζη, τώ - ρα τὴν κα - τα - φρονεῖ.
bra - mo, se lo chia - mo, e - gli mi sprez - za il bar - baro!
Ben marcato.
sf
p
Col canto.
Rall.
pp

AUTRES STROPHES.(1)

2.

Ὢ Θεέ, ἀκόμη φρίττω!
Εἶδα χθὲς ’ς τ’ὄνειρόν μου
Τῶν ἀθώων ἡμερῶν μου,
Φεῦ, τὸν ἐξουσιαστήν.
Εἰς χοροῦ βοὴν μεγάλην
’Εκρατοῦσε μιὰν ἄλλην
Καὶ μὲ ὄμμα δακρυσμένον
Πίστιν ὤμνυε ’ς αὐτήν!

3.

Δὲν πιστεύω ταῦτα μόνα.
Δὲν φρονῶ εἰς τὸν αἰῶνα
Τόσον ἄσπλαγχνος νὰ ἦναι
Ἡ ὡραία του ψυχή.
’Στὸν κοιτῶνά μου ἐμβαίνω·
Θὰ προσμένω, θὰ προσμένω
Ἕως ν’ἀναβῇ ’ς τὸν Πλάστην
Ἡ θερμή μου προσευχή.

2.

Giusto ciel! — ne palpito ancor!
L’infedel — vid’ io nel sopor;
M’apparì — dei casti miei dì
Il padron — ed il signor.
Nel baglior — d’un ballo il crudel
D’altra il cor — chiedeva rubel,
Le giurava — che l’amava
E gli occhi aveva in lagrime

3.

Prestar fé — nel sogno non vo’;
Ver non è, — nè creder si può.
Infedel — a me non sarà;
Il crudel — avra pietà.
Vo’restar — nell’umile ostel
Aspettar — che m’ascolti il ciel
E ch’ udita, — esaudita
Sia la prece fervida.

INQUIÉTUDE.

1.

Où peut-il être? Que fait-il? Se souvient-il de moi? Cette âme qui est privée de lui, la plaint-il? la regrette t’il? Peut-être, hélas! à cette heure, il se réjouit, il se divertit, et, si mon souvenir l’appelle, maintenant il le méprise.

2.

O Dieu! j’en frissonne encore! j’ai vu hier dans un songe le souverain maître, hélas! de mes jours innocents. Dans la grande rumeur du bal, il dansait avec une autre, et, l’œil rempli de larmes, il lui jurait fidélité.

3.

Je ne puis ajouter foi à ces visions. Je ne croirai jamais que sa belle âme soit aussi impitoyable. Je rentre dans ma chambre; j’attendrai, j’attendrai qu’elle monte jusqu’au Créateur, ma fervente prière.

Cette mélodie nous présente un curieux exemple du chromatique oriental basé sur la tonique *combiné avec le* mineur *européen.*

GAMME CHROMATIQUE ORIENTALE BASÉE SUR LA TONIQUE.

GAMME MINEURE.

Comme nous l’avons dit dans l’introduction (2) *et comme on le voit par cet exemple, ces deux gammes ne diffèrent entre elles que par la position du quatrième degré. Dans le* chromatique oriental *le quatrième degré est séparé du troisième par un intervalle d’un ton et demi, ce qui rend la quarte inférieure de l’octave,* chromatique *comme la quarte supérieure. Dans le mode* mineur, *le quatrième degré est séparé du troisième par un intervalle d’un ton, ce qui fait que la quarte inférieure de l’octave est* diatonique.

Toutes les phrases du morceau, où le mi *est* dièse, *appartiennent à la gamme* chromatique orientale basée sur la tonique: *partout où le* mi *est* naturel, *on est dans le mode* mineur.

Cette mélodie est empreinte d’un beau caractère; mais, pas plus que la poésie à laquelle elle est adaptée, elle n’est un produit de la Muse populaire: on sent que celui qui l’a écrite vivait en commerce avec l’Art européen.

(1) La première strophe nous paraît présenter un sens assez complet et un développement suffisant pour être chantée seule. Toutefois nous donnons ici les autres strophes, afin de ne pas tronquer la pensée du poète.

(2) Voir page 21.

30

Mme Z. Baltazzi. — Athènes.

ΤΟ ΦΙΛΗΜΑ
IL BACIO.

Poésie de G. X. ZALOCOSTA.




Cresc.
Μιὰ μέ - ρα ποῦ κα - θόμασ-τε 'ς τὰ χόρ - τα τ'ἀν-θισ - μέ - να Μά - ρω! ἕ - να λό - γο
Un dì sull'er - ba flo-ri - da as - si - si noi sta - va - mo: Ma - ria! le dis-si, a -
p
Cresc.
Dolce.
θὰ σοῦ πῶ, Μά - ρω, τῆς εἶ - πα, σὲ ἀ - γα - πῶ, τρελ - λαί - νο-μαι γιὰ σέ - να.
- scol - ta mi; per te de - li - ro e pal - pi - to, Ma - ria, le dis - si, t'a - mo!
p
mf
Ἀ - πὸ τὴ μέ - ση
Fra le sua brac - cia
Appassionato.
ff
p
μὲ ἅρπα - ξε, μὲ φί - λη-σε 'ς τὸ στό - μα καὶ μοῦ - πε γιὰ ἀ - να - στε - ναγμούς, γιὰ
strin - se mi, mi die - de un ba - cio al - lo - ra, poi dis - se: per le sma - ni - e, d'a -
p



LE BAISER.

J'aimais une jeune bergère, une enviable fille, et je l'aimais tendrement; j'étais un oiseau qui ne chante pas encore, un garçon de dix ans.

Un jour que nous étions assis dans une prairie en fleurs: «Marie, lui dis-je, j'ai à te parler; Marie, je t'aime, je raffolle de toi.»

Elle me prit dans ses bras, me baisa sur la bouche, et me dit: «pour les soupirs et pour les peines d'amour tu es trop jeune encore!

Je grandis et je la demande... « mais son cœur en demande un autre, et elle m'oublie, moi, le pauvre orphelin... Moi, je n'oublierai jamais son baiser.

Cette mélodie qui a le caractère ordinaire du mode mineur européen, trahit son origine italienne. Nous l'avons entendu chanter à Athènes, par plusieurs personnes, avec des variantes. Nous devons la version mélodique que nous donnons ici à Mme Z. Baltazzi qui l'avait harmonisée. Nous avons reproduit dans notre accompagnement l'harmonie de Mme Baltazzi.

Paris, Imp. A.Chaimbaud et Cie.